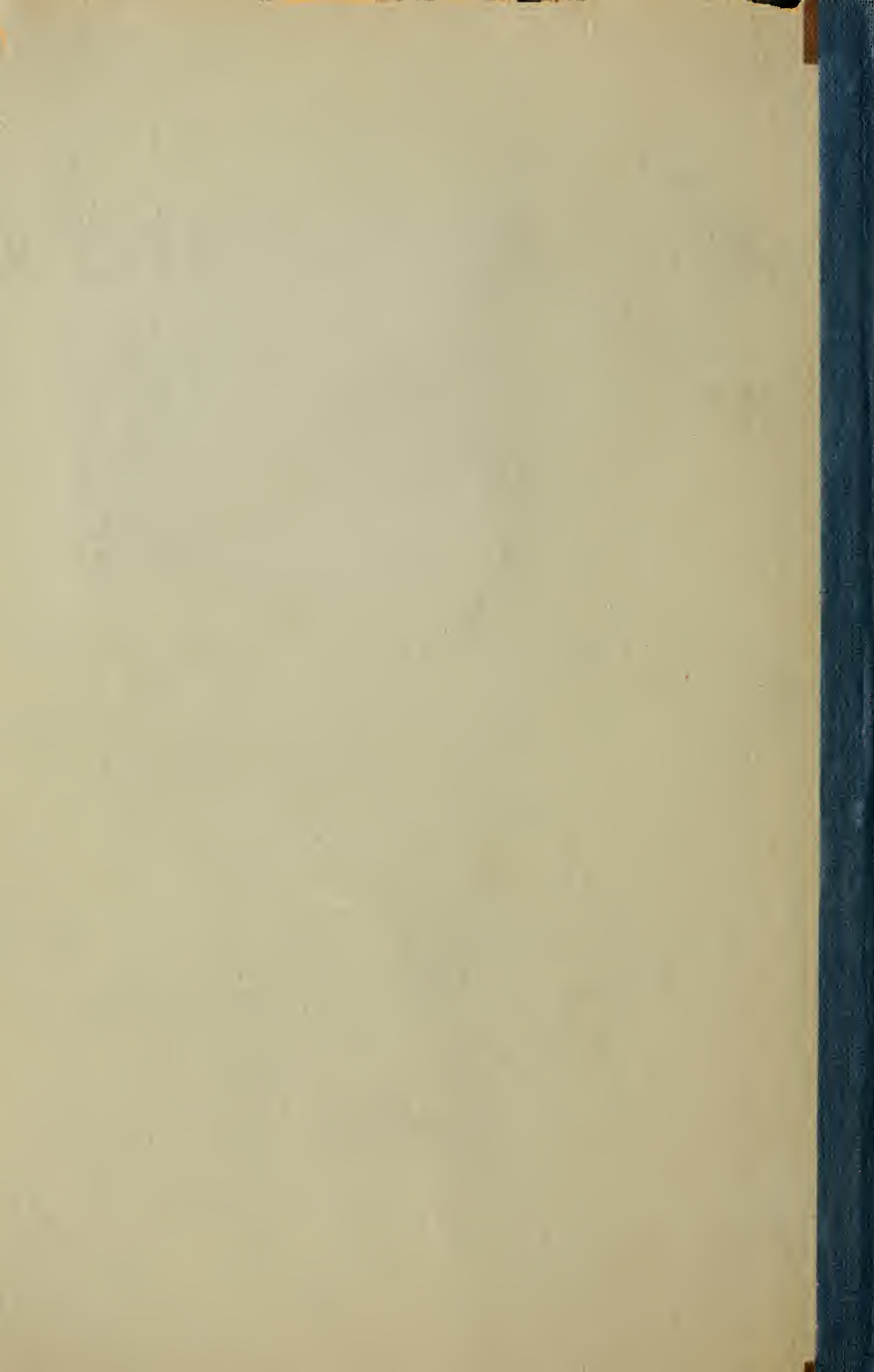


Société Pousain
Bulletin
Cahier 1

ND
553
P856
Cahier 1







SOCIÉTÉ POUSSIN

PREMIER CAHIER

JUIN 1947

Si la Société Poussin a pris naissance autour de la publication posthume des *Études* de Paul Jamot, Grautoff, dès 1932, écrivait dans la *Gazette des Beaux-Arts* : « Je déplore qu'il n'existe pas à Paris de Société Poussin pour entretenir des correspondants dans tous les pays civilisés. Ces correspondants auraient pour tâche de signaler au centre parisien tous les tableaux ou dessins de Poussin — vrais ou faux — qui apparaîtraient dans le pays où ils résideraient. Ainsi pourraient être constituées des Archives de Poussin qui seraient le lieu de rassemblement de l'œuvre entier du maître. Poussin appartient en première ligne à la France, mais il appartient aussi au monde entier et il a dans tous les pays des admirateurs qui seraient tout disposés à collaborer à un travail de ce genre. » (T. I, p. 340). M. Paul Alfassa, dont les précieux conseils ont aidé à préparer ce premier Bulletin, et M. Walter Friedländer ayant accepté d'être les deux membres d'honneur de la Société, celle-ci a donc le privilège de réaliser le vœu des érudits qui ont renouvelé par leurs travaux l'étude du *xvii^e* siècle français et « restauré dans le pays de Poussin le goût et l'intelligence de son génie. » (Jamot)

Libre association d'entraide intellectuelle, sans autre obligation que cette même entraide, la Société Poussin correspondait certainement à un désir profond puisque dans chaque pays la réponse a été la même. C'est dans la mesure où cet intérêt se maintiendra et se développera que ce Bulletin pourra être suivi régulièrement de nouveaux Bulletins. Nous remercions tous ceux qui ont aidé à sa préparation et spécialement la National Gallery qui, de Londres, a bien voulu envoyer le détail de l'*« Annonciation »*, à grandeur d'exécution, servant de couverture à ce Premier Cahier.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ POUSSIN

LIBRAIRIE FLOURY

14, RUE DE L'UNIVERSITÉ

PARIS-7^e

DIRECTION ET RÉDACTION :

THÉRÈSE BERTIN-MOUROT, 37, RUE RAFFET — PARIS-16^e

POUSSIN

ET

SON TEMPS

SOMMAIRE

RENÉ HUYGHE. Poussin hors de ses limites.....	5
ANTHONY BLUNT. The <i>Annunciation</i> by Nicolas Poussin.....	18
Fr. PIE-RAYMOND REGAMEY. La signification religieuse de l' <i>Annonciation</i> de Poussin	27
PIERRE DU COLOMBIER. L'An mil six cent cinquante huit ...	29
LOUIS MASSIGNON. L'Amour courtois de l'Islam dans la <i>Gerusalemme liberata</i> du Tasse : à propos d'un tableau de Poussin	35
BERNARD DORIVAL. Les autoportraits de Poussin.....	39
JEAN ADHÉMAR. La dernière commande de Poussin	50
GILLES DE LA TOURETTE. La critique morphologique et Nicolas Poussin.....	53
THÉRÈSE BERTIN-MOUROT. <i>Moïse frappant le rocher</i>	56
ROGER-ARMAND WEIGERT. Deux marchés inédits pour le tombeau de Richelieu (1648-1650)	67
Notes et documents.....	72

ND

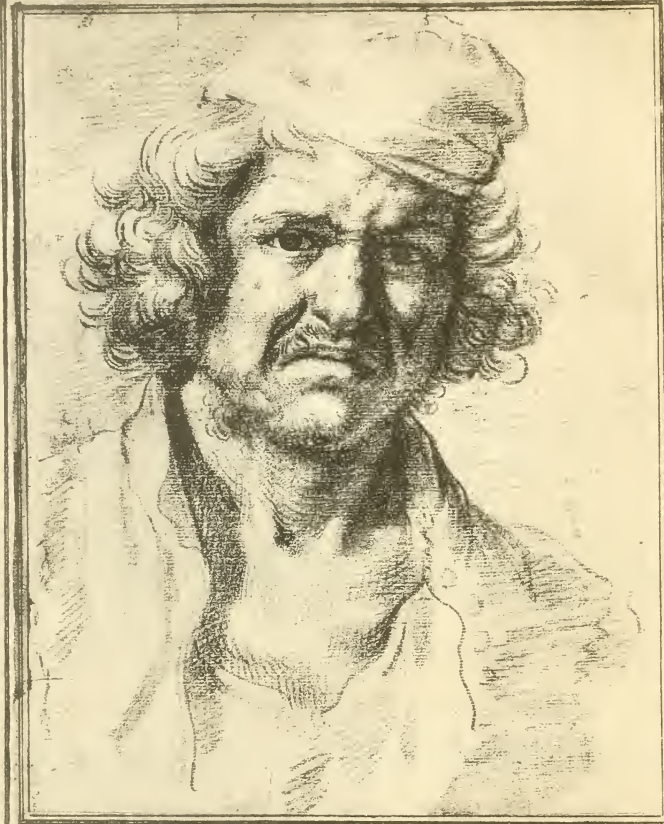
553

P8S6

Cahier 1



483029
30.12.48



1231
 1002
 Ritratto Originale somigliantissimo di Mons. Niccolò POSSINO fatto nello specchio di propria mano circa l'anno 1630. nella convalescenza della sua grave malattia, e lo donò al Cardinale de' Medici allora che andava da lui ad imparare il Disegno. Notisi che va in stampa nella sua vita il Ritratto che ei dipinse per il Sig. Châteauneu l'anno 1630. quando non aveva che anni 56. È buon Geometra, e prospettivo, e studioso d'Istorie. A Niccolò Possino è obbligata l'Italia, e maggiormente la Scuola Romana d'averci fatto vedere praticato lo stile di Raffaello, nell'antico da lui compreso nel suo fondo sostanziale imbevuto ne i suoi primi anni, poichè nacque nobile nel Contado di Soisson di Piccardia in Andelò l'anno 1574. Andò a Parigi dove dal Matematico Rege gl'erano impostate le stampe di Raffaello, e di Giulio Romano, sulle quali indefessamente col suo suo genio s'affaticò su quello stile di disegnare ad imitazione, e di colorir a proprio talento. Fu trattenuto a Parigi per alcuni quadri ordinatigli l'anno 1628. per la Canonizzazione di S. Ignazio, e S. Francesco Xaverio. Nell'Ospedale studio d'Anatomia in Roma venuto quì nel 1624. per il Naturale all'Accademia del Disegno.

Dessin du British Museum, Londres.

Cl. Giraudon.

POUSSIN HORS DE SES LIMITES

« On a tant répété qu'il est le plus classique des peintres, qu'on sera peut-être surpris de le voir traiter dans cet essai comme l'un des novateurs les plus hardis que présente l'histoire de la peinture. »

DELACROIX.

L'ÉLOGE des grands hommes est souvent le moyen le plus subtil que trouve la médiocrité pour les diminuer et les réduire à sa propre mesure. Que gagnerait-on à les attaquer ou à les nier ? Ils resteraient entiers dans toute leur puissante complexité, dans leur agressive évidence ; mieux vaut donc paralyser insidieusement leur menace dans les rêts d'une vénération qui les confond avec l'image tendancieuse qu'on en prône. Tout rentre alors dans l'ordre, un moment menacé : les médiocres embaument la réalité vivante du grand homme dans la forme, enfin figée, de sa statue, où ils peuvent imprimer leur propre masque sur l'illusion de son apparence. Et le pire, c'est que ce sera en toute bonne foi.

Les contemporains, d'ailleurs, n'entendent pas que le grand homme soit donné à l'humanité ; quand ils ont fini par l'admettre, ils se l'annexent, ils le veulent propriété de l'époque, apportant son témoignage et son concours à leurs préoccupations momentanées, à leurs problèmes passagers, pour tout dire, à leurs modes. Ce prestige, que le génie mérite en remplissant et en étendant le champ des possibilités humaines, en débordant ses limites, on s'en réclame pour conférer au contraire tout le poids de son autorité aux limites les plus restreintes, celles que l'esprit d'un temps invente pour se définir.

Il est d'usage de porter aux nues Félibien ; je crains qu'il n'ait compris de Poussin que ce qu'il pouvait garder dans son herbier : le bagage d'idées et de théories qu'il partageait avec sa génération ; mais sa vraie personnalité, sa force humaine, sa puissance poétique qui le font éternel ? Pour les doctes cervelles d'alors, il importait de faire triompher la cause du dessin sur celle de la couleur, au nom des Anciens ou bien des Modernes. De même, au XIX^e siècle, il faudra opter entre le classicisme et le romantisme (1), comme, de nos jours, il faut, avant toute chose, savoir si l'on est pour ou contre l'art abstrait. Et si en l'un et l'autre camp, il ne me plaisait de goûter que la qualité qu'on y peut apporter ? Plaisantes restrictions qui mettent les questions éternelles à la portée de l'« opinion » et du point de vue éphémère et factice qu'elle s'est forgée pour la commodité de sa pensée.

Que leur importait au fond le génie de Poussin, si ce n'est l'eau versée à leur petit moulin et à sa crécelle d'idées ? La primauté du dessin, la doctrine du dessin, voilà qui comptait seul. Voyez comme un fidèle disciple en arrive à s'insurger contre l'évidence, s'il le faut pour la « cause », et à montrer le bout de l'oreille : nul ne contesterait plus aujourd'hui l'influence immense du Titien sur Poussin, si particulièrement

(1) Delacroix était bien conscient de cette fausse perspective créée par les contemporains. Piron rapporte son propos : « La plupart de ceux qui ont pris mon parti ne faisaient, en général, que prendre le leur en particulier et combattre pour leurs idées, si tant est qu'ils en eussent, en faisant de moi une espèce de drapeau ». On en pourrait écrire tout autant pour Poussin et pour bien des Maîtres.

manifeste dans ces figures de *putti* que le Normand a directement empruntées au Vénitien ; mais cela gêne la doctrine, la contrecarre. Le bon Dughet n'hésitera donc pas à écrire à Félibien, son compère, qu'il « ne veut pas que ce soit d'après ces enfants que le Poussin ait fait son étude », et la raison, il l'avoue tout uniment : « parce qu'on sait que le Titien était moins bon dessinateur que coloriste ! »

Et voilà comment, pour les manuels, Poussin s'identifia au classicisme, comme Delacroix au romantisme ! Delacroix, irrité, s'insurgera bien : « Je suis un classique, monsieur ! », et le cavalier Marin, qui fut le premier protecteur de Poussin, pourra à l'avance s'inscrire en faux, le présentant en ces termes au cardinal Barberini : « Vous verrez un garçon qui a une furie de démon ! » Mais les dés sont jetés, chacun est embrigadé de force, par son époque, qui voudrait en faire son enseigne. Comme la sensibilité de Delacroix nourrit passionnément son imagination, il sera le Romantique ; comme Poussin révere la maîtrise de soi, qu'il répugne à l'obscur et au factice et qu'il proclame « Mon naturel me contraint de chercher et aimer les choses bien ordonnées », il sera le Classique, à moins que Le Brun ne l'entraîne doctement à devenir l'Académique.

Et s'il y avait entre eux bien plus d'analogies profondes que ne le laisserait supposer cette virulente opposition ? Si Delacroix était bien plus proche de Poussin que Le Brun ou David ? Dépassé le plan des écoles, atteint le plan de l'Art, ils incarnent tous deux, à des moments différents, l'équilibre fondamental du génie français, pour qui il n'est de création valable si elle ne plonge ses racines nourricières dans la richesse sensible et si elle ne dresse son élan jusqu'aux hauteurs de l'esprit, où tout devient lucide et contrôlé par la réflexion.

Ils y apportent le même feu généreux, Delacroix quand il affirme « la nécessité d'avoir la fièvre », Poussin, quand, près de son terme, il proclame « Comme je vieillis, je me sens, au contraire des autres, *enflammé* d'un grand désir de bien faire ». Ils savent qu'il n'est point d'œuvre complète si elle ne s'appuie sur le trépied sacré de la sensibilité, de l'intelligence et de la volonté. Ils savent, au surplus, qu'il n'est point d'œuvre réussie si ces conditions favorables ne sont fécondées par l'apport indicible du génie, par la grâce du don, par ce « rameau d'or de Virgile que nul ne peut trouver ni cueillir, s'il n'est conduit par le Destin », ainsi que l'affirme Poussin, évoquant ce rameau de la Sibylle que Delacroix célébra sur la toile.

Comprendrons-nous que leurs frappantes différences viennent bien moins de leurs conceptions fondamentales, si proches, j'ose le dire, que de la perspective créée par des circonstances opposées ? Cet équilibre riche, pour l'un, cette richesse équilibrée, pour l'autre, ils en revendiquent la nécessité en face d'excès inverses ; sur deux fronts contraires, ils combattent pour la même cause, ils entreprennent la même tâche régulatrice : Poussin se dresse en face du maniérisme hérité du *xvi^e* siècle et dégénéralant dans les artifices de la facilité, et c'est sur la discipline salutaire de la raison qu'il lui faut mettre l'accent ; Delacroix se dresse en face de l'excès de sécheresse réglementée de l'académisme, et c'est sur les droits essentiels de la libre sensibilité qu'il porte son effort. Mais qui ne voit que, ce faisant, ils luttent pour cet équilibre supérieur des forces sensibles et des forces intellectuelles qu'ils sentent également être la cime de leur art ?

C'est à juste titre que les plus récents historiens de Delacroix, réagissant contre une optique partisane née de conditions éphémères, ont souligné le côté « classique » de son génie ; et il ne saurait être question de nier, par là, la part prépondérante de sa vie sensible, passionnée, pathétique. S'il importe tout autant de ne pas sous-estimer le primat de la Raison, à quoi Poussin entend se plier, il est permis aussi, se refusant à une vue qui cesserait d'être juste en étant trop exclusive, de mettre en valeur tout ce qui, chez le maître des Andelys, est sève généreuse, bouillonnante et drue, tout ce qui est Poésie.

Personne ne pourra vraiment comprendre et aimer Poussin qui ne sera d'abord pénétré de cette générosité de vie qui est en son principe. Rien de moins abstrait, de moins doctrinaire en son essence que la peinture de Poussin, rien qui soit plus éloigné des préceptes d'école avec quoi on a voulu le confondre en son temps et après lui ; il n'est pas un intellectuel, un professeur comme Le Brun ; il est paysan, profondément, près de la race, de ses vertus héréditaires et naturelles : cette haute révérence de la Raison qu'il témoigne, il ne la cherche pas dans la théorie ; il la trouve dans un instinct spontané de son sang, et qui est à la source de la santé morale du peuple dont il émane. Bien plus que par les doctrines, qu'il a nourries par contre-coup, et que parfois, il faut l'avouer, il s'est laissé entraîner, cédant à la sollicitation du temps, à répéter pour son compte, il s'éclaire par son origine rustique ; son classicisme n'est autre chose que la pleine possession des vertus les plus fondamentales de notre peuple.

Ce classicisme, qu'est-il d'autre que la mesure, l'équilibre, le souci de mettre « le jugement partout », la gravité, le contrôle permanent de soi-même, toutes vocations propres au paysan et singulièrement au paysan de France ? De même sa lenteur, et jusqu'à une certaine lourdeur qui se traduit visiblement dans les proportions trapues de ses personnages, en réaction contre les formes élancées et « mondaines » de l'école de Fontainebleau, de l'art de cour venu d'Italie.

Il a dans le travail les disciplines d'un homme de la terre, et là encore ses qualités sont à double lecture : elles s'interprètent aussi valablement au sens classique qu'au sens rustique. Cette haute probité, cette conscience morale qu'il apporte à sa tâche, et qui lui font priser dans la technique la solidité posée, la densité réelle, au mépris de l'effet facile, de la virtuosité, de la faconde qui sont vices de citadin, voilà encore où se reconnaît le rural ; voilà aussi où, malgré tout son respect, il ne suivra pas la rhétorique italienne ; avec quelle audacieuse perspicacité Delacroix ne l'a-t-il pas noté : « Le Poussin, au contraire, ne fait aucun sacrifice au désir de faire parade de son habileté. On peut dire que, malgré sa partialité pour l'Italie, il est le *moins italien de tous les peintres* ».

Classique, certes, il l'est, et grand parmi les grands, mais au sens profond du mot, dans la limite consentie par l'idéal paysan, dans la limite où cet idéal s'y satisfait. Vrai classique, si nous acceptons que le classique soit la négation de l'académique : la révolution qu'il a accomplie en Italie même, c'est en effet d'asseoir son classicisme moins sur l'imitation des maîtres et de leurs recettes (1) que sur un retour à la Nature, à son observation comme source essentielle, à tâche de l'élever, par les disciplines exaltantes de la pensée, jusqu'aux harmonies qui satisfont l'esprit.

Il lui faut pour s'élancer sentir sous son pied le sol nourricier du vrai bien plus que l'exemple déjà élaboré par l'esprit. Au rapport de Félibien, « il évitait autant qu'il pouvait les compagnies et se dérobaît à ses amis pour se retirer seul dans les vignes et dans les lieux les plus écartés de Rome, où il pouvait avec liberté considérer quelques statues antiques, quelques vues agréables et *observer les plus beaux effets de la nature*. C'était dans ces retraites et ces promenades solitaires qu'il faisait de légères esquisses des choses qu'il rencontrait ».

(1) « Je sais bien, avoue Félibien à contre cœur, qu'il ne s'est guère assujéti à copier aucuns tableaux, et même lorsqu'il voyait quelque chose parmi les Antiques qui méritait d'être remarqué, il se contentait d'en faire de légères esquisses. Mais il considérait attentivement ce qu'il voyait de plus beau et s'en imprimait de fortes images dans l'esprit ; disant souvent que c'est en *observant* les choses qu'un peintre devient habile, plutôt qu'en *se fatiguant à les copier* ». C'est l'esprit de la beauté qu'il cherchait dans les maîtres et non la lettre, l'exemple et non le modèle strict.

Il s'en va, seul, dans la campagne de Rome ; la nature est encore dans sa nouveauté du matin et la lumière s'élance à longs jets au milieu du sommeil touffu des feuillages. Et lui, il a abandonné le crayon qui, pour fixer les choses, oblige à la définition abstraite des formes et des contours ; il a un pinceau à lavis, comme Rembrandt, et par brusques taches d'ombre sur le blanc du papier, il jette ces visions incomparables d'arbres, de sous-bois, de sentiers qui restent parmi les plus directes, les plus frémissantes de l'histoire de l'art. L'heure du « dessinateur » ne viendra qu'après.

Pour les figures aussi, où l'exemple lui est plus abondamment dispensé par les maîtres de l'Antiquité ou de la Renaissance, exemple dont à l'occasion il fera son profit, il sent le besoin de puiser à la source vivante. « Il étudiait en quelque lieu qu'il fut », nous rapporte Félibien. « Lorsqu'il marchait par les rues, il observait toutes les actions des personnes qu'il voyait et s'il en découvrait quelques-unes extraordinaires, il en faisait des notes dans un livre qu'il portait exprès sur lui. » L'esprit pourra ensuite édifier son architecture, les matériaux sont taillés dans la solide pierre de la vérité.

* * *

Mais si déjà Poussin s'avoue de souche paysanne dans son classicisme même, dans son respect de la raison et dans son attentive probité, que dire lorsqu'on pénètre jusqu'à sa sensibilité et à sa puissance sourde, jusqu'à sa poésie taciturne ? (« Je fais profession de choses muettes », disait-il).

Ici toute accusation de sécheresse ou de froideur tombe. On sent que l'homme alors est semblable à son être physique, charpenté et charnu. Il fait, certes, penser à Colas Breugnon plus qu'à un pédant académicien. On sent battre un sang généreux et sain, bien rouge, à fortes pulsations régulières. L'homme est vivace, gaillard, non dépourvu de verdure. Il n'est que d'écouter son langage, de suivre sa plume. Dans sa correspondance, il sera volontiers question d'un « muid de vin » pour boire avec ses « amis aimant de piot », d'une « pièce de bon vin, vieux de deux ans », si ce n'est d'un pâté de cerf si grand « que l'on voit bien que le pâtissier n'en a retenu sinon les cornes ». Il s'y trouvera des locutions drues et du terroir : « Qui chapons mange, chapons lui vient... Vous savez moucher la lampe, mais encore y verser de bonne huile »... et celle-ci qui revient souventes fois « Avec le temps et la paille se mûrissent les nèfles ». A la sagesse du laboureur, s'ajoute à l'occasion une verve plus rabelaisienne : « Ce larron et ignare de Jacquelin, il méritait qu'on le pendit par les génitoires » et de Scarron, « je dirais, sauf votre respect, qu'il fait des merveilles, car il a le cul rond et fait des étrons carrés ». C'est ainsi...

Nous accorderons au Bernin que le « signor Poussin » est « un peintre qui travaille de là », en mettant le doigt sur le front, mais ceci ne nous fera pas oublier cela : et qu'une tête solide, encline aux méditations, voire aux plus graves, n'est pas incompatible avec une richesse de complexion, avec une chaleur sensible qui alimenteront un sens direct et lyrique des choses réelles. Poussin lui-même faisait fort bien la part des deux versants de sa nature quand il observait : « les belles filles que vous aurez vues à Nîmes ne vous auront, je m'assure, pas moins délecté l'esprit par la vue que les belles colonnes de la Maison Carrée. Vu que celles-ci ne sont que de vieilles copies de celles-là ».

Poussin nous fait remonter de l'académisme, où ses suiveurs se (et le) détournent, au classicisme et du classicisme à sa vraie source qui est l'humanisme, au sens de la plénitude humaine qui, tel qu'il fut cultivé au xvi^e siècle, ne néglige ni les chaleureuses évidences de la vie, ni les sublimations de l'esprit. (Et dans ces hommes du début du xvii^e siècle on n'observe pas assez ce qu'il subsiste du siècle précédent.)



POUSSIN. Noces de Thétis et de Pélée.
NATIONAL GALLERY OF IRELAND, DUBLIN.

Un humanisme qui est fait de santé morale, qui en est l'expression et où l'on se sent encore étrangement proche du type équilibré et naturel de la souche paysanne.

Il possède bien en main tout le clavier humain : sensualité, sensibilité, pensée, — mais, au départ, sensualité. Un nu, pour Poussin, ce n'est pas qu'une forme harmonieuse et parfaite. Félibien, entraîné par ses convictions, nous la baille bonne quand il nous dit que Poussin ne peignait pas les corps de femme « tels qu'on les trouve ». S'il en était besoin, ses dessins, aux confidences et aux allusions plus directes, nous diraient tout le prix charnel qu'il attache à ces corps féminins qu'il aime étendre et détendre dans l'alanguissement du sommeil et à proximité de la volupté, corps réels, laitueux de carnation, pleins de forme, « souefs et tendres ». Dans ses Bacchanales, au demeurant, l'Amour reste proche du Vin, et de l'Enfance, les putti dodus ne dédaignent pas à l'occasion de biberonner précocement le jus de la vigne, en une trinité de la vie allègre à quoi s'associent volontiers la musique et la danse, « danses, bacchanales et fêtes » que les Anciens représentaient, nous confie Poussin « pour être de nature joyonde ».

Au soir de son âge, la maladie, l'expérience des hommes, le retrait progressif en lui-même auront dissipé cette « gaillarderie » des jeunes années. Les bacchanales sont loin ; elles troubleraient cette majestueuse mélancolie où s'achève l'existence de Poussin. Mais il n'a pas perdu pour autant le sens de la vie ; il ne peut plus bondir et chanter avec elle ; contemplatif, il écoute en silence ses murmures les plus secrets, la sourde montée des sèves, la germination, l'épanouissement et même le déchaînement de ses forces profondes. A cette heure, où la gravité de la vieillesse requiert le sens religieux, la vie se retire des actes humains et s'épanche dans l'univers. Il perçoit son rythme et sa loi dans le cycle éternel et lent des saisons. Durant les quatre années qui précèdent celle de sa mort, son pinceau déjà malhabile et qui lui échappe élève en un dernier effort le plain-chant du Printemps, de l'Eté, de l'Automne et de l'Hiver, comme l'aurait fait le ciseau de l'imagier du Moyen Age au flanc de la cathédrale. La Vie, encore, non plus l'ardente amante, mais notre mère la Vie, dont il retrouve le sein pour s'y endormir bientôt.

Ainsi se dessine, entre ces deux termes, l'évolution de Poussin ; le penchant à la vie et le penchant à la raison y modifient sans cesse leurs rapports d'équilibre, mais le premier est toujours présent, même aux heures où le second semble l'emporter.

Après sa jeune maturité où prime l'ardeur vivante, il semble, en effet, au plein de son âge, être tenté de succomber au système qu'il tire, et qu'on tire autour de lui, de sa pensée. Cette période plus sèchement disciplinée trouve son point culminant dans le retour en France, où privé du recueillement de sa solitude, il perd un peu le temps d'être lui-même, le Poussin des profondeurs.

Arrêtons-nous à ce Poussin le plus austère, celui que d'aucuns trouvent froid, celui qui renonce, comme à un entraînement de jeunesse à cette aisance, à cette allégresse picturales dont il avait trouvé l'exemple généreux à Venise. Alors, il incline à la froideur contrainte, à une sécheresse volontaire ; il se rapproche des académiques, il précède les néo-académiques tels que les davidiens. Pourquoi ? par une certaine hantise de la sculpture qu'encourage l'exemple, presque exclusivement plastique, de l'antiquité. Il lui immole les joies du pinceau et celles de la couleur. Démarche de théoricien classique ? Je crois que même alors ses intentions dogmatiques ne font que se superposer à une vocation très ancienne de notre race, que le classicisme anti-quantisant a encouragé, mais qui lui est bien antérieure : la vocation sculpturale. Delacroix à qui il faut revenir sans cesse, car par sa qualité de peintre et par ses affinités de génie, il est le commentateur le plus perspicace, note bien la différence avec les académiques du XIX^e siècle : Poussin « n'a pas imité les bas-reliefs et les statues par le côté matériel, comme on l'a vu faire de nos jours ». Toutefois « sa passion pour

la sculpture » l'a-t-elle entraîné à un « abandon systématique de la couleur ». Encore y aurait-il à préciser, et Delacroix dans la suite de son texte acquiesce à certaines des objections qu'on peut lui opposer : cet abandon de la couleur ne correspond qu'à une phase définie de la carrière de Poussin ; et Delacroix l'observait surtout dans les tableaux du Louvre, alors dénaturés de vernis accumulés, rongés au surplus inexorablement de l'intérieur par la préparation sombre qui remonte à la surface. Nul connaisseur de Poussin ne peut nier son goût et son sens de la couleur, si chaleureux dans sa jeunesse, mué à la fin en ces profondes symphonies où s'unifie l'atmosphère du tableau. Delacroix touche plus juste quand il incrimine exactement cette « recherche excessive de la forme » à quoi il attribue « ce que ses tableaux offrent quelquefois de dur et de découpé et le peu de liaison que les figures ont entre elles ».

Voilà, dira-t-on, le rustique en défaut ! Voilà démarche de théoricien, se pliant à la doctrine de l'Antique ! Ce serait à voir : ce goût, invétéré en France de la sculpture, est bien antérieur à celui de l'Antique ; il manifeste seulement, depuis le Moyen-Age, le sens du concret, du positif de la race. Les Français aiment ces volumes vrais que contrôle la main, qu'elle peut palper, contourner et peser, et qui donnent du lest à ce que la peinture a d'illusoire et de trompeur, de « trompe-l'œil ». Il n'est pas nouveau d'observer que leur génie est essentiellement sculptural, que l'art roman et l'art gothique ont trouvé dans la sculpture leur expression la plus achevée, au point de ne pouvoir la disjoindre de l'architecture, que les peintres de notre école, avant la grande leçon de Rubens qui leur révéla le sens de la peinture pour elle-même, ont « vu » en sculpteurs, défini leurs formes par des volumes simplifiés, débarrassés des détails et des accidents de surface, où pourrait se complaire le pinceau : la *Pieta d'Avignon* aux méplats qui semblent taillés dans un bois dur, les créations de Fouquet, ou de Georges de La Tour, qui sont comme « tournées » dans une matière lisse et compacte évoquent la sculpture.

Poussin appartient à la même lignée quand il aime, après le premier jet dessiné de sa composition, en essayer la réalisation dans ces figurines de cire qu'il modèle, qu'il drape d'une étoffe mouillée et dont il cherche le groupement et l'éclairage dans une boîte où il les dispose. (Ne s'était-il pas lié étroitement à son arrivée à Rome avec les sculpteurs Duquesnoy et l'Algarde ?). S'il fallait prouver qu'il y a là un instinct atavique du solide et du concret bien plus que doctrine théorique, un exemple y suffirait : qui donc au *xix^e* siècle a renouvelé la coutume de Poussin ? Sera-ce un de nos classiques imbus de l'antique ou de la Renaissance, un David, un Ingres ? Point, mais le plus rural, le plus paysan de nos peintres : Jean François Millet, sorti lui aussi d'immédiate souche normande. Comme Poussin, et pour ces mêmes raisons sans doute, Millet aime se rendre compte, réaliser dans la glaise ses figures, faire de ses types de petites statuettes qu'il dessine à leur tour et où il vérifie les images qu'il a conçues.

* * *

Peut-être sommes-nous déjà moins tentés, pour trouver le véritable accès de Poussin, de frapper au front, comme le cavalier Bernin, mais au cœur. N'hésitons pas : quelle que soit la haute part directrice de sa pensée, c'est dans sa sensibilité taciturne et puissante que naît la source de ses apports les plus nouveaux à l'histoire de la peinture.

J'en voudrais souligner deux : l'un, parce qu'il est négligé, sa découverte de la matière végétale et terrestre, — l'autre, parce qu'il est essentiel, l'accord sensible qu'il a su établir, bien avant le romantisme, entre l'âme de l'homme et celle de la nature.

Poussin a fait accomplir à la peinture une étape essentielle dans cette conquête progressive de la matière, de sa suggestion, de son rendu qui a joué un rôle majeur dans l'extension inlassable de ses pouvoirs. La curieuse étude qu'on en pourrait faire ! A l'origine et pour ainsi dire jusqu'au ^{xvi}^e siècle, la peinture ne nous a proposé que des volumes colorés : elle détermine une forme par le contour, son relief par le modelé, sa coloration par un ton. Giotto parachève cette première réussite. Le ^{xv}^e siècle, dans cette poursuite du rendu où s'engage l'art occidental, va découvrir non plus seulement la forme, mais la matière qui la constitue ; toutefois il ne va pas au-delà de la matière figée, pétrifiée, minérale, opaque ou translucide, de la pierre et du métal, à ce point qu'il en confère plus ou moins les caractères à l'étoffe ou à la chair mêmes. Mantegna, les Ferrarais, les Florentins taillent ou cisèlent un univers de silex et de bronze. Van Eyck et sa suite raffinent plus subtilement les translucidités et les reflets, mais gardent cette texture rigide, cette solidité élémentaire.

Vient le ^{xvi}^e siècle. Il inaugure la souplesse des matières flexibles, de la peau et de la draperie. Vinci, André del Sarto, le Corrège, les Vénitiens en arriveront à ôter à la lumière sa limpidité implacable pour épandre la caresse des ombres, les clairs obscurs propices à ces tendresses et à ces rayonnements des choses mobiles et vivantes.

Le ^{xvii}^e siècle développe à l'extrême ces complaisances de la lumière avec Caravage, ces fluidités de l'étoffe avec Rubens, cette irradiation chaude de la chair avec Rembrandt. Mais il appartenait à Poussin d'accomplir le pas le plus considérable en avant. Il étend l'empire de la peinture sur l'univers terrestre et végétal ; il révèle le feuillage, l'humus, la glaise, le sol humide ou séché et l'empreinte de ses ornières, le blé bruissant, le rocher moussu, le tronc écorché, la nappe d'eau. Les Hollandais, Ruisdaël lui-même, qui épient si attentivement la Nature enfin accessible, s'ils ont l'œil plus subtil peut-être, ne connaissent pas cette intimité avec la substance des choses, ce sens de la glèbe que Gilles de la Tourette a été le premier à si justement souligner, ce pouvoir et ce besoin de mettre sans cesse la main à la pâte, serait-on tenté de dire. Il tâte des yeux et du doigt. « Je l'ai vu, nous dit Félicien Déroulté, considérer jusqu'à des pierres, et des mottes de terre, et des morceaux de bois pour mieux imiter des rochers, des terrasses, et des troncs d'arbres ». Peut-on mieux signifier que, pour lui, la réalité des choses est dans leur matière plus encore que dans leur forme, dans leur substance concrète plus que dans leur définition abstraite, qu'un rocher c'est de la pierre, un mouvement du sol de la terre, un arbre du bois ?

Homme de la terre, il a célébré la terre et ses fruits, et l'être humain comme son fruit le plus parfait mûri au soleil de l'esprit, sans pourtant rien renier de sa pulpe charnelle. Oui certes, il se réclame de l'Antique et il en suit la leçon. Mais écoutez ce qu'est pour lui l'Antiquité et comme il la soupèse, elle aussi, au creux de sa rude main ainsi qu'une poignée de blé : « Un jour, nous conte Bellori, que nous visitâmes ensemble des ruines dans Rome, et que là se trouvait aussi un étranger très curieux de rapporter dans son pays quelque antiquité rare, Poussin lui dit : « Je veux donner la plus belle antiquité que vous sachiez désirer » et se penchant, il ramassa parmi l'herbe un peu de terre avec des débris de chaux, des miettes de porphyre, de la poussière de marbre. « Tenez, dit-il, rapportez ceci dans votre musée et dites : « Voilà l'ancienne Rome ».

Il faudra attendre Courbet pour retrouver divination si fraternelle de la Nature qui se palpe, se hume, s'écrase sous le pas ou dans la main, mouille, colle, râpe, pour ressentir à nouveau cette expérience physique du terroir. Le rapport, je pense, fut frappant dans la juxtaposition volontaire de ces deux maîtres que proposa la présentation mêlée des tableaux du Louvre à la Libération.

Divination sensorielle, sensuelle, que l'art n'avait pas encore éprouvée. Par Poussin s'effectue l'apport du paysan de France à la peinture universelle, cette conquête de la matière palpable des choses. Il ne restera plus au ^{xviii}^e siècle qu'à découvrir la

matière proprement picturale (énoncée déjà par Velazquez au siècle précédent) et au XIX^e, le liquide, le fluide, l'immatériel, avec Corot et l'Impressionnisme, pour que s'achève cette exploration du Réel qu'a poursuivie la peinture occidentale du XIV^e au XX^e siècle et dont Poussin a ouvert un chapitre tout nouveau.

* * *

Reste l'essentiel, la poésie de Poussin. Elle est tout aussi neuve, elle accomplit une révolution hardie. Si elle s'élève jusqu'à l'esprit, elle n'y prend pas sa source ; ses racines hument les suc terrestres, et c'est pourquoi la plante est si belle et si vivace et si *vraie*. La poésie de Poussin découvre l'accord sensible de l'Homme et de la Nature et réalise par la peinture la communauté de leur âme.

Les commentateurs les plus pénétrants de Poussin, ceux qui ont eu l'intuition la plus profonde de son génie, ont souligné l'importance de ce rapport tout nouveau. La nature n'est plus un simple cadre aux actions humaines, un lieu où se dérouler ; elle les prolonge, elle les amplifie, ainsi que des ondes émanées d'elles, ainsi que des ombres projetées, immenses. Homme et Nature ne sont plus que deux incarnations diverses d'une âme unique, un peu comme dans un être les traits du visage et la mimique du corps, pour si distincts qu'ils soient, expriment les mêmes mouvements d'une seule vie intérieure.

Delacroix remarquait déjà « ce mélange heureux de figures idéales avec ces paysages poétiques et pourtant si vrais, *genre dont il fut le créateur* ». « Paul Jamot, à son tour, célébrait « son génie de philosophe et de poète qui poursuit dans la nature des correspondances aux pensées et aux passions des hommes » ; il poussait plus loin l'analyse, définissait ces « compositions où il nous présente les héros, les arbres, les eaux et le ciel en une si étroite union qu'on pourrait dire qu'il en a fait les moments d'une vaste symphonie de l'homme et de la nature ».

Là encore, il faut oublier la leçon tendancieuse des contemporains réduisant le maître à la notion restrictive et doctrinaire qu'ils se font de son œuvre. A croire ses disciples, et ceux de Watteau, il semble que ces deux grands artistes soient presque antinomiques ; on en vient à les opposer pour nier l'unité du génie français. Il suffirait pourtant de les envisager dans leur vérité profonde pour les voir se rapprocher, se prolonger l'un l'autre. Watteau ne fait que porter à une acuité plus morbide et plus féminine cet accord mystérieux et poétique établi par Poussin, et le premier avec cette lucidité, entre la Nature et l'Homme, à ce point que, chez l'un comme chez l'autre, l'action des personnages ne semble plus être dans sa précision que le thème musical élevé par le paysage aux puissances d'une orchestration diffuse et infinie. J'ai tenté de le démontrer, à l'exposition de l'art français réalisée à Londres en 1932, en mêlant sur le même panneau et les tableaux de Poussin et ceux de Watteau. Contre toute attente conformiste, les deux œuvres s'harmonisaient, se prolongeaient, se fondaient, révélaient, chacune dans le registre qui lui est propre, cette affinité intime qui les fait incarner également, en majeur et en mineur, le génie français. Car cette conscience des rapports étroits, fraternels de la vie humaine et de la vie végétale, de leur équilibre et de leur harmonie, de leur entente spontanée et presque de leur tendre complicité, elle ne pouvait naître que sur une terre heureuse et accueillante à ses habitants, sans excessive mollesse toutefois, cette Terre de France sous le signe de qui Mme de Fels a placé, avec justice, son essai sur Poussin.

Cet accord, Poussin ne l'a évidemment pas découvert, mais il en a donné la première expression consciente et maîtresse d'elle-même. L'art ne l'a pas attendu pour faire de la Nature un prolongement sensible, un écho de la vie intérieure ; l'honneur

en appartient surtout à Giorgione, avec qui le paysage cesse d'être un simple décor, pour devenir un visage ; et comme un visage, il a une sensibilité, une signification, une expression ; autour de l'être humain, il développe par ses douceurs, ses pénombres, par ses mystères comme une musique d'accompagnement chargée d'allusions émouvantes ; il est une ambiance. Mais il n'a jamais qu'une physionomie unique, qui est comme la projection de l'âme de l'artiste dans l'âme des choses. Rêveuse avec Giorgione, voluptueuse avec Titien, la nature est hallucinée avec Greco, nostalgique avec Ruissdaël, panthéiste avec Rubens. Elle est tout cela, mais elle n'est que cela. Dotée du pouvoir d'incarner une âme, elle n'en sait accueillir qu'une seule, celle du peintre. Elle la subit, comme le peintre, lui aussi, la subit. Poussin, lui, la dirige. Ce n'est pas son âme qu'il infuse, qu'il communique au paysage ; c'est l'âme qu'il lui veut, qu'il lui invente, celle qu'il donne, en même temps, à ses personnages, l'âme poétique dont il fait le centre de son tableau, dont il fait son tableau. Pour Poussin la Nature est donc le prolongement même de l'homme ; elle est comme la prosodie et la musique de son âme. Elle est donc appelée à jouer un rôle primordial dans la poésie de Poussin.

*
* *

Pour le mieux mesurer, il convient donc de nous attarder un moment sur cette poésie. Elle comporte deux moments essentiels : Poussin veut d'abord donner à son art « une puissance d'induire l'âme des regardants à diverses passions ». Cette émotion, il tente donc de la communiquer, de l'imposer. Mais il entend ensuite le faire dans la forme la plus élaborée et la plus harmonieuse qui rende sa peinture « objet de délectation ».

Son art requiert donc à la fois une puissance expressive, une force de suggestion, côté tout-à-fait négligé par ses commentateurs académiques, et une forme d'expression, qui satisfasse l'esprit par sa logique et sa perfection, et c'est là le côté qu'ils ont relevé. Il va de soi que dans la pratique les deux choses se mêlent, se confondent, mais la première ne saurait être trop soulignée. En précurseur, Poussin entrevoit que la peinture doit être ce « pont jeté entre les âmes » que définira plus tard Delacroix. Il le précise avec insistance à Chantelou, quand il professe dans sa fameuse lettre du 24 novembre 1647 que « selon les différents sujets qu'il traite, il tâche non seulement de *représenter* sur les visages de ses figures des passions différentes, et conformes à leurs actions, mais encore *d'exciter et de faire naître ces mêmes passions dans l'âme de ceux qui voient ses tableaux* ». Représenter, suggérer, il distingue clairement les deux moyens dont dispose la peinture, et c'est là une conquête psychologique bien en avance sur son temps.

Il ne croit pas au surplus déroger à la leçon antique en ajoutant à la recherche de la beauté formelle celle de la puissance suggestive, expressive, que ses contemporains n'y soupçonnaient pas. Il observe, en effet, que dans la Grèce et à Rome, les « bons poètes » n'ont pas seulement demandé au vers sa perfection de rythme, ses cadences, sa *forme* ; ils ont encore « usé d'une grande diligence et d'un merveilleux artifice pour accommoder aux vers les paroles et disposer les pieds selon la convenance du parler » ; ils ont donc cherché aussi ce don magique de suggérer, de disposer dans un certain état sensible. Voyez Virgile : « il accommode le propre son des vers avec tel artifice que proprement il semble qu'il mette devant les yeux avec le *son* des paroles les choses desquelles il traite, de sorte que, où il parle d'amour, l'on voit qu'il a artificieusement choisi d'aucunes paroles douces, plaisantes et grandement gracieuses à ouïr ; que là où il a chanté un fait d'armes ou décrit une bataille navale ou une fortune de mer,



POUSSIN. Saint Matthieu et l'Ange.
KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN.

Cl. Giraudon.

il a choisi des paroles dures, âpres et déplaisantes, de manière qu'en les oyant ou prononçant, elles donnent de l'épouvantement ».

Ainsi fera le peintre. En lieu des mots, il dispose des images ; en lieu des rythmes verbaux, du dessin et de la composition ; en lieu des sonorités et des accents, de la couleur. Il lui appartiendra, à lui aussi, par un choix et une économie de ces moyens d'expression, de les rendre « conformes en tout à la nature du sujet ». Delacroix n'admirait rien tant que cette « convenance » et cette « expression ».

Là réside l'essentiel de la conception de Poussin et sa plus puissante nouveauté. Il conçoit lucidement ce que d'autres avant lui n'avaient réalisé que par l'instinct du génie. Observons que cette conscience et cette analyse de ses buts et de ses moyens, poursuivie parfois à travers un langage rétif, semblent un apanage de nos grands peintres ; à des degrés divers, elles appartiennent à Poussin, à Delacroix, à Cézanne.

Poussin, lui, élabore sa théorie des « modes » : chaque sujet doit être traité dans une manière, un esprit différents et conformes à l'intention dont il est chargé. « Pour lui, dit-il, il ne chante pas toujours sur un même ton ; il sait varier sa manière selon les différents sujets ». Chaque fois, précise-t-il, dans sa langue forte et raboteuse, il élabore « une certaine manière ou ordre déterminé et ferme, dedans le procédé par lequel la chose se conserve en son être ». De cette doctrine, il pourra dire : « C'est en cela que consiste tout l'artifice de la peinture ».

La donnée sensible du tableau, déjà intelligible à l'esprit dans le sujet lui-même, est comme un thème que l'artiste va développer parallèlement par toutes les ressources dont il dispose : dessin, couleur, composition, aussi bien que choix des détails et des objets. Tout converge vers ce centre, ce cœur du tableau et le désigne. Mais il ne suffit pas : il faut encore que l'économie générale du tableau et de ces moyens dégage toute sa puissance. « Il ne donnait, dira encore Delacroix, à chaque objet que le degré d'intérêt que cet objet comportait ».

Or, il est visible que l'élément majeur, la dominante sur quoi s'appuie tout ce système expressif, c'est le paysage. En homme élevé dans la Nature, que son tempérament méditatif et solitaire l'a amené à connaître et à fréquenter toujours plus étroitement, c'est à elle qu'il demande d'être son interprète d'élection ; c'est elle qu'il charge de la tâche d'incliner l'âme à telle ou telle disposition. Le mythe humain communie avec le site qui l'exprime.

Le cadavre de Phocion et ses porteurs s'amenuisent, se perdent dans l'indifférente sérénité et l'outrageant éclat de la lumière, des arbres, des choses. La treille blonde du jardin, ses vasques ruisselantes, les gros nuages porteurs du soleil en sa course accompagnent cette apothéose de la fleur qu'est la *Métamorphose des Plantes* ou *l'Empire de Flore*. Et tout se met à houer, en lignes rythmées comme la danse des flots, pour célébrer les *Noces de Thétis et de Pelée*. Le groupe des *Trois Moines* est comme la condensation de la solitude grave, sourde, sauvage qui les entoure et les enclot. Derrière *Saint Mathieu* attentif à la dictée divine de l'Ange, le fleuve où se reflète le ciel sans limite ouvre de sa marche sinueuse et lente vers l'horizon la voie de l'infini. Douteriez-vous encore de cette intime cohésion des êtres et des choses qu'il vous suffirait d'essayer de déplacer chacun de ces groupes, et de le transporter dans le décor de l'autre : l'évidence du non-sens éclate aussitôt. Les *Trois Moines* ne s'expliquent qu'au point où converge et s'accumule, comme au bas d'un entonnoir, toute cette nature sauvage ; *Saint Mathieu* et l'Ange qu'au seuil de cette solennelle procession du fleuve et de ses rives vers l'horizon et le ciel.

Parfois la proportion se renverse, et tout en haut du rocher séculaire, Polyphème n'est plus que la flûte où s'exhale le chant dont se gonfle l'été.

Si l'on entend respecter Poussin, il faut respecter cette vérité qu'en lui la pensée ne l'emporte pas sur la sensibilité, non plus que la sensibilité sur la pensée. Elles se



POUSSIN. Paysage aux trois moines.

COLL. PRINCE DE YUGOSLAVIE.

Cl. Giraudon.

fécondent mutuellement. Il n'est pas de fleuve sans source perpétuellement jaillissante : ce ne serait qu'étangs stagnants ; il n'est pas de fleuve sans rive rigoureuse qui dirige sa course : ce ne serait qu'un marécage d'inondation. Il y faut le jet comme la contrainte et de leur équilibre naît la grandeur.

Si l'on entend par classicisme la répression de la poussée sensible par une raison implacable, Poussin ne lui appartient pas ; il le déborde ; mais si par classicisme on entend l'orchestration consciente de toutes les ressources de l'être, s'animant et se contrôlant réciproquement, Poussin est classique et notre plus grand classique.

Au seuil de ce bulletin de la Société Poussin, qui, celle-ci comme celui-là, sont le fruit de l'intelligente et fervente activité de Mlle Bertin-Mouroit, je ne puis mieux qu'évoquer la phrase par laquelle en 1938, son oncle, Paul Jamot, résumait magnifiquement, en psychologue autant qu'en poète, sa connaissance de Poussin : « Il ne doutait pas que l'œuvre d'art ne fut une construction de l'esprit, construction plongeant dans l'humus vivace de la nature mais tournée vers l'un et l'éternel ».

René HUYGHE

Conservateur en chef
des Peintures et des Dessins du Louvre.

THE ANNUNCIATION

BY NICOLAS POUSSIN

IN 1944 the National Gallery, London, received through the generosity of Mr. Christopher Norris a very unusual and important painting by Poussin representing the Annunciation. For the Gallery the acquisition was of particular value, because, although the master's early style was already well represented there, there was no specimen of his later classical manner.

The history of the picture has been traced in detail by Mr. Martin Davies in his National Gallery catalogue of the French School (1). It had apparently been in England since the later 18th century, and passed through various private collections. Its authenticity is beyond dispute, since, contrary to his usual practice, Poussin fully signed and dated it: *POUSSIN. FACIEBAT. ANNO. SALUTIS. MDCLVII. ALEX. SEPT. PONT. MAX. REGNANTE. ROMA.* The mention of the name of the reigning pope, Alexander VII, confirms the tradition recorded in the entry apparently referring to this picture in the Robert Heathcote sale that it came from "the pope's chapel". So far no evidence has been found to indicate which chapel is meant, but it is unlikely to have been one of the public chapels of the Vatican, since the picture is not mentioned in any of the detailed descriptions of that palace. It is possible that it was executed for a private chapel of Alexander in the Vatican and then removed at his death in 1667, but more likely that it was commissioned for his chapel at Castel Gandolfo. The pope seems to have developed a love for this country palace soon after his accession in 1655, and by 1658 he was building the new church there. It is therefore quite probable that he should have ordered a painting for the chapel of the palace there in 1657. This must, however, for the moment remain a hypothesis.

The composition is roughly recorded in two engravings by Pietro del Po and by P. van Somer, the latter dated 1676. The former, which is in reverse, differs from the painting in several important particulars: the figures are brought closer together, the head of the Virgin is turned so as to be seen rather more in full face, the radiance round the Holy Ghost is greatly enlarged, and the cartellino with the inscription is omitted. In these respects, and in the proportions of the canvas, it agrees with a small painted version at Schleissheim, shown in an engraving in the *Galerie Electorale de Dusseldorf*, 1778 (2). The engraving by Van Somer is not at present avail-

(1) Perhaps Thomas Bladen sale, 1775; probably Robert Heathcote sale, 1805, bought by De Blynny, as from the Pope's chapel and the Udney Collection; J. M. Raikes sale, 1829; anonymous sale, 1836; Thomas Wright sale, 1845; W. Buchanan sale, 1846; C. Scarisbrick sale, 1861; Thomas Part Collection, c.1877; sold by his grandson to Christopher Norris, c.1935.

(2) N. de Pigage, *La Galerie Electorale de Dusseldorf*, 1778, No 96. The size of this painting is 43 x 33 cm. Whereas the National Gallery Painting is 105 x 103 cm.





POUSSIN. L'Annonciation.

MUSÉE CONDÉ, CHANTILLY.

Cl. Giraudon.

able, but, from Andresen's description, it appears to be identical in composition with that of Pietro del Po, but in reverse. There seems therefore to be no engraving which is based directly on the National Gallery picture.

Iconographically the picture is extremely unusual, especially for the period at which it was painted. The artists of the Baroque had evolved an elaborate formula for representing the Annunciation. In their renderings of the theme the Archangel Gabriel, who generally carries a lily, is accompanied by a cluster of putti supported on clouds illuminated by the radiance of the Holy Ghost. The scene is thus made dramatic, full of variety, and picturesque in its light effects. Poussin has eschewed all these superficial attractions. The Virgin sits in a bare room, decorated with nothing but a heavy curtain. The angel kneels before her on the ground, a purely human manifestation, without attribute, clouds, supernatural lighting or accompanying putti. Above the Virgin hovers the Holy Ghost, enclosed in a circular radiance. At her side is the open book which she has just been reading, according to the iconographical tradition, which dates back to the Middle Ages. By eliminating all the trappings given



L'Annonciation.

Gravure de Pietro del Po, d'après Poussin.

CABINET DES ESTAMPES, PARIS.

to the scene by baroque artists, Poussin has recovered that intimacy with which it was depicted by 15th and 16th century painters and sculptors.

In other respects, however, the presentation is even more unusual. In painting the Annunciation artists have the choice between two themes: the earlier moment of the angelic salutation, "*Ave gratia plena; Dominus tecum*"; or the later stage with the acceptance of the divine mission, "*Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum*", the words of the angel: "*Spiritus Sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi*" being usually combined with those of the Virgin herself.

Poussin has chosen the second moment, and has rendered it with those explicit, unambiguous gestures which are the hallmark of his later style. The archangel holds out both hands, in each case with the index finger alone extended.

With the right he points to the Virgin herself, with the left upwards, not directly at the Dove, but as if indicating the place from which the latter has descended. This double gesture of pointing seems to be very rare in representations of the Annunciation, and the only parallels which I have been able to trace for it occur in paintings by Fra Angelico at Cortona and in the Academy, Florence (1). The Virgin, on her side, makes an expressive gesture of submission to the divine will, holding out both arms with hands fully extended, in a pose quite different from the traditional arrangement, in which she is shown with her two hands crossed on her breast.

One other detail is of interest and appears to be unique. Traditionally the Virgin of the Annunciation may be shown standing, kneeling or sitting; but Poussin depicts her seated on a cushion on the floor, with her legs crossed under her, almost in the

(1) Poussin himself uses it in an earlier composition known from two paintings, one at Chantilly (Graftoff, No. 102), and the other in the Hermitage, now attributed to Jacques Stella.



FRA ANGELICO. L'Annonciation.

EGLISE DU GESU, CORTONE.

Cl. Alinari.

eastern manner. Now we know that at this period of his life Poussin was deeply concerned with accuracy not only of archaeology but also of local colour, witness the details of Egyptian life which he introduced into the "Rest on the Flight", painted between 1653 and 1659 for Mme de Montmort and now in the Hermitage (1). It seems therefore likely that he has chosen this oriental attitude with the deliberate intention of achieving greater accuracy in the rendering of the scene. In the middle of his career, when he painted the two series of Sacraments, he had taken pains to represent the Apostles at the Last Supper lying on couches in the ancient Roman manner. At that time he was content to follow the classical model; now at the end of his life he seeks a further

(1) Grautoff, No. 153.



POUSSIN. L'Annonciation (détail).

NATIONAL GALLERY, LONDRES.

By courtesy of the National Gallery.

degree of accuracy, one of place as well as of time.

These details are enough to show that Poussin has given a highly personal representation of the subject, but there are other more subtle features of the painting that require analysis. The picture is almost unique in the artist's later work, in that it conveys the impression of almost mystical ecstasy. At first sight it calls to mind Bernini's group of St Theresa, executed between 1644 and 1647, but with what a difference! Whereas Bernini's saint swoons in a physical ecstasy, with Poussin the Virgin expresses a purely spiritual submission to the divine will. St Theresa's hand falls lifeless by her side; the Virgin's is stretched out in conscious and willing acceptance. Compare, too, the treatment

of the two figures. Bernini's figure is swathed in exciting, irregular, broken drapery; the head sinks to one side; the body is twisted into a strong contrapposto. Poussin's figure preserves a rigid symmetry, even to the pose of hands and feet; the drapery is clear-cut and without movement; the head is thrown back and not to one side; the nerves and muscles of head, arms and hands are still under control. This is no swoon, but the intense expression of a conscious state of mind.

Notice even a detail such as the treatment of the hands. In the case of each figure the two hands make precisely the same gesture, thus emphasising the effect of symmetry within each figure. Those of the Virgin do not follow either of the conventions for expressing religious emotion current during the Counter-Reformation. The mannerists of the 16th century, above all El Greco, achieve this effect by showing the hands in the position of maximum strain, with the wrist bent back, the fingers tense, the joints of each one twisted beyond their normal capacity. Baroque painters on the other hand affect a soft gesture, with the fingers loosely curved, almost without bones or nerves. Poussin, using a quite different manner, chooses the most classical of all poses, the hand spread open, the fingers extended evenly, neither tense nor yet nerveless; in fact the hands of Raphael.



LE BERNIN. Sainte Thérèse (détail).

SANTA MARIA DELLA VITTORIA, ROME.

Cl. Anderson.

It may be said, therefore, that in this painting Poussin has achieved the seemingly impossible. He has represented deep religious emotion while at the same time he rejects every conventional aid usual in such representations. He has made the task as difficult for himself as possible, but in defiance of everything he has attained that

concentration through the elimination of inessentials, which is the great achievement of French classical art of the 17th century - the achievement of Georges de la Tour, of Corneille, of Racine and of Pascal.

Anthony BLUNT.

Surveyor of the King's pictures
Director of the Courtauld Institute of Art, London.



LE BERNIN. Sainte Thérèse.

SANTA MARIA DELLA VITTORIA, ROME.

Cl. Anderson.



POUSSIN. L'Annonciation (détail).

NATIONAL GALLERY, LONDRES.

By courtesy of the National Gallery.



RUBENS. La Vierge et l'Enfant.

KAISER FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN.

Cl. Hanfstaengl.

LA SIGNIFICATION RELIGIEUSE DE L'ANNONCIATION DE POUSSIN

IL serait certainement facile, et c'est ce que j'aurais voulu chercher, de trouver dans la littérature du début et du milieu du XVII^e siècle, de nombreux textes manifestant le caractère douloureux de l'Annonciation. Ce caractère a été, en effet, très fortement perçu par les auteurs spirituels de cette époque. Beaucoup d'entre eux étaient affectés d'un certain dolorisme qui est accusé au maximum chez ce très grand maître qu'est le Père Louis Chardon (*La Croix de Jésus*, où il y a des pages excessives en ce sens). Mais, sans tomber dans aucun excès, il est évident, lorsqu'on essaie d'approfondir les choses, que la Sainte Vierge, au moment de l'Annonciation, a perdu pied dans un mystère qui la dépassait infiniment et dont elle pressentait qu'il était effroyable.

Dans quelle mesure a-t-elle compris qu'elle était appelée à devenir la Mère de Douleur et que ce Jésus dont le nom même signifiait « Salut du genre humain » (Jésus = Dieu sauve) était l'homme de Douleur prédit par Isaïe au chapitre 53^e ? Ni l'Evangile ni la Tradition ne permettent de nous en rendre compte.

Il faut remarquer qu'après cette première annonce faite par le ministère d'un être glorieux et ne portant explicitement que sur l'incarnation, il y en eut une seconde dont le prophète fut un vieillard, c'est-à-dire le résumé de la douloureuse expérience humaine, et qui porta précisément sur le mode douloureux de la rédemption (« Cet enfant sera un signe en butte à la contradiction, un glaive de douleur percera votre cœur »).

On peut indéfiniment discuter, en l'absence d'indications précises fournies par l'Ecriture ou par l'Eglise, sur la question de savoir si la Sainte Vierge a été appelée à donner son consentement à un mystère dont le caractère douloureux lui était manifesté d'une manière déjà quelque peu explicite, ou si l'annonce de ce caractère a été remise au moment de sa Purification. Mais il est bien évident que dès l'Annonciation angélique, la Sainte Vierge a perçu d'une façon très profonde qu'elle entraînait dans un mystère redoutable. Nourrie comme elle l'était de la Bible, et son âme profondément pure étant élevée à un sens sublime des choses de Dieu afin qu'elle correspondît parfaitement à ce que Dieu attendait d'elle, elle avait évidemment, au plus haut point, le sens du sacré.

Il ne faut pas penser seulement à des craintes particulières qu'elle pouvait éprouver, celle, par exemple, du trouble où elle allait jeter Joseph, du soupçon d'adultère qui allait peser sur elle (et l'adultère chez les juifs était puni de la lapidation.) Ce qui lui arrivait était tellement grand et elle avait assurément l'âme si haute que sa crainte était d'un ordre mystique.

Le XVII^e siècle, précisément, a très profondément insisté sur la crainte sacrée, cette parfaite révérence éprouvée par l'âme en présence de Dieu. Tout ce qu'il pouvait y avoir dans la Sainte Vierge de crainte au sens d'une appréhension douloureuse devait se résoudre dans cette révérence sublime, dans cet anéantissement de la créature devant son créateur. Son abandon à la volonté de Dieu qu'exprime son « Fiat », en reçoit une extraordinaire résonance.

Le livre des Ecritures qui est traditionnellement présent dans les représentations de l'Annonciation peut signifier aussi bien la prophétie de l'Emmanuel, dont l'Ange reprend exactement les termes, ou l'ensemble des prophéties relatives au Messie, particulièrement à l'Homme de Douleur. Il y a des peintures du xvii^e siècle, particulièrement une Vierge de Rubens qui se trouve à Berlin (vers 1620), où la Vierge-Mère feuillette le livre avec une expression douloureuse qui s'exprime également chez son Fils. Les auteurs spirituels du xvii^e siècle ont aimé à penser que la Sainte Vierge se nourrissait du chapitre 53^e d'Isaïe, en même temps ils l'ont beaucoup contemplée, pénétrée, par sa fréquentation des Ecritures, d'un grand sens du sacré.

Voilà, je crois, me semble-t-il les sentiments qui étaient dans l'atmosphère où Poussin travaillait, et qui se sont, en quelque sorte, condensés dans sa peinture.

L'inspiration religieuse de Poussin est un sujet qui devrait tenter un élève de l'École du Louvre ou même un candidat au doctorat. Il serait certainement intéressant de rechercher avec précision dans l'entourage de Poussin et, en général, dans le milieu romain de son temps, les conceptions religieuses qui s'y sont particulièrement manifestées.

Fr. Pie-Raymond REGAMEY.

Dominicain.

Directeur de « L'Art Sacré ».



Le repos pendant la fuite en Egypte.

Gravure de Dughet, d'après Poussin (tableau au Musée de l'Ermitage, Leningrad).

L'AN MIL SIX CENT CINQUANTE-HUIT...

LES lecteurs — qui ne sont pas très nombreux — de l'indigeste ouvrage que Missirini a consacré à l'Académie de Saint-Luc (1), ne paraissent pas s'être arrêtés sur un passage pourtant assez curieux, et qui, pour une fois, n'est pas dépourvu de pittoresque. On le trouve au titre LXIX, sous la rubrique : Anno 1658, Raffaello Vanni : « Après le principat de Gagliardini, il plut à l'Académie de s'orner d'une lumière insigne, en ce sens qu'elle élut pour son chef le valeureux Raphaël de la France, Nicolas Poussin ; outre l'immense mérite du Poussin en la peinture, l'Académie se déterminà à l'élire comme son prince pour ses vastes connaissances en d'autres facultés et pour sa doctrine en matière de bonnes lettres. Le Passeri dit qu'il avait profondément étudié à Paris l'anatomie, la perspective, l'architecture, la symétrie, et il était très bien instruit de l'une et de l'autre science, parce qu'à Paris on se consacre avec grand soin à ces études pour ainsi dire nécessaires dont la jeunesse italienne se rit injustement. Ceci provient du conseil de certains maîtres qui, pour le peu de connaissance qu'ils en ont, exhortent leurs disciples à fuir ce qu'ils nomment des embarras, ne se souciant point de faire des muscles de leur propre invention et de commettre dans la perspective des erreurs d'éléphant ; mais le Poussin, toutefois, étant au loin, ne répondit pas, et c'est pourquoi, les réponses se faisant attendre, afin que la charge ne demeurât pas inoccupée, il lui fut substitué le cavalier Raffaello Vanni, fils de Francesco Vanni, de Sienne. »

Comme il ne le fait que trop souvent, Jean Arnaud (2) se contente de copier Missirini, en ajoutant toutefois, de son cru, que Poussin fut élu à l'unanimité des voix, et en insistant sur ce que le peintre était « dans l'impossibilité de fixer sa résidence à Rome ».

Or, à ma connaissance, il n'est question de cette surprenante histoire chez aucun des biographes de Poussin. Les contemporains Bellori et Félibien se taisent. Passeri, dans les biographies de qui l'on trouve, en effet, presque mot pour mot, le passage cité par Missirini sur le peu de cas que l'on fait à Rome des études d'anatomie et sur les erreurs « d'éléphant » commises par les peintres, n'émet point du tout ce jugement à propos d'une élection manquée. Quant aux modernes, leur attention ne semble pas avoir été attirée.

Pourtant on ne doit jamais négliger une indication de Missirini. Cet auteur travaillait avec quelque légèreté — et Müntz le lui a reproché durement — mais il travaillait sur des documents, il brodait, mais ses broderies avaient généralement pour point de départ un fait relaté dans des archives qu'il connaissait bien.

J'ai donc eu la curiosité de vérifier son allégation et, ne pouvant le faire moi-même, j'ai recouru aux bons offices d'un Italien familier des archives de l'Académie de

(1) Melchior Missirini. *Mémoire per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca*. Rome 1823.

(2) Jean Arnaud. *L'Académie de Saint-Luc à Rome*, Rome, 1886.

Saint-Luc (1). Il a retrouvé, dans les livres des réunions, à la date du 6 janvier 1658, le texte suivant, fort mal écrit et qu'il n'a pu déchiffrer qu'avec quelques lacunes : « Nicolas Pusin (*sic*) Gallus, Primus Pictor ordinarius Regis Christianissimi Accademicus, informatus a me not^o de electione Principis... aliis negotiis impeditus... renunciavit et refutavit. Actum Romae domi solitae habitationis dicti Pusin in via Babuini, Regione Campi Martii, praesentibus Joanne Dughet... » (2).

Ce qu'il y avait de suspect dans le récit de Missirini disparaît : nous n'avons, en effet, aucune raison de supposer que le maître se soit longtemps absenté de Rome en 1658 car nous avons une lettre datée de cette ville le 15 mars, une autre en date du 15 novembre (3). Quant à l'amplification d'Arnaud, c'est du pur roman : Poussin n'avait pas à fixer sa résidence à Rome, attendu que c'était chose faite depuis la fin de 1642.

L'essentiel est que le fait demeure : Nicolas Poussin a bel et bien été nommé prince à l'Académie de Saint-Luc au début de l'année 1658 ou plus probablement à la fin de 1657. Or ceci atteste la grande réputation dont il jouissait à Rome. Nous en avions déjà un écho dans les lettres écrites par l'abbé Louis Fouquet, à son frère Nicolas, le Surintendant, en 1655 et 1656, deux années auparavant (4). Mais enfin Louis Fouquet était un Français qu'on peut croire suspect de partialité au bénéfice d'un autre Français qui lui rendait le service de le conseiller dans ses achats d'œuvres d'art. Les membres de l'Académie de Saint-Luc sont au contraire des peintres, et, en grande majorité, des peintres italiens : l'hommage qu'ils rendent à un artiste étranger a plus de portée.

Et l'épisode de l'élection prend peut-être un autre sens encore. Félibien, Bellori, qui ont connu Poussin vieux, insistent beaucoup sur l'isolement du maître, sur sa vieillesse chagrine. Cela est vrai assurément et démontré de manière presque poignante par l'inventaire après décès. Mais il ne faudrait pas étendre trop loin dans le temps ces sombres couleurs. Certes le Poussin de 1658 n'est plus le Poussin que Sandrart avait connu vers 1631-1635 et qui prenait part à des excursions à cheval aux environs de Tivoli, en compagnie de Claude et du farceur Bamboche, mais il n'est pas encore le Poussin attristé de 1660 : il doit être assez répandu dans le monde des peintres pour qu'on pense à lui.

Les membres de l'Académie de Saint-Luc avaient ils sérieusement l'intention de se donner Nicolas Poussin pour prince ? J'avoue que je suis surpris par la solennité des formes. Rien ne devait être plus facile, à ce qu'il semble, que de sonder Poussin avant l'élection pour savoir s'il accepterait ou non le poste proposé. Cette notification par notaire (à moins que ce ne fût un usage), ce refus ressemblent un peu à une comédie arrangée, comme si l'on avait voulu faire une politesse au grand peintre français, tout en sachant que ce n'était qu'une politesse (5).

(1) Je tiens à lui adresser ici mes remerciements, ainsi qu'à Mme Maurice Denis Boulet, fille du grand peintre et érudite elle-même, qui a bien voulu me servir d'intermédiaire.

(2) « Nicolas Pusin (*sic*), Français, Premier Peintre ordinaire du Roi très chrétien, académicien, informé par moi notaire, de son election de Prince... empêché par d'autres affaires... a renoncé et refusé. Fait à Rome en la demeure accoutumée dudit Pusin, en la via Babino, Région du Champ-de-Mars, étant présent Jean Dughet. »

(3) Au sujet de cette dernière lettre, je voudrais profiter de l'occasion qui m'est offerte pour me corriger moi-même. Nicolas Poussin y décrit le fond de son tableau du *Repos de la Vierge au cours de la fuite en Egypte* (Ancienne collection Stroganoff, Grautoff 153) : « Je vous ai promis de vous déclarer les *pareogues* qui sont au fond du dernier tableau que je vous ai fait. » Le mot « *pareogue* » ne présente visiblement aucun sens. Jouanny (Correspondance de Nicolas Poussin, Paris 1911, p. 448) a reproduit sa lecture sans commentaire. Tout en ayant déchiffré comme lui, j'ai tenté de substituer « *personnages* » à « *pareogucs* », ce qui d'ailleurs me satisfaisait mal (Lettres de Poussin, Paris 1929, p. 299). Or il s'agit assurément du vieux mot « *parergue* » qui ne figure pas dans le dictionnaire de Godefroy mais se rencontre avec le sens d'*accessoire* (qui correspond bien au grec *parergon*) dans Lacurne de Sainte-Palaye. Je l'ai trouvé deux ou trois fois encore et je suppose qu'il devait être peu en usage dès le début du XVII^e siècle, car Hatfield et Darnesteter ne l'ont pas accueilli.

(4) *Archives de l'Art français*, 2^e série II (1862), p. 267.

(5) M. Ferdinand Boyer, qui a pris des notes rapides aux Archives de l'Académie de Saint Luc, me fait savoir en effet qu'à la date du 25 Novembre 1657, quand Nicolas Poussin fut désigné pour le principat, certains membres doutaient de son acceptation. Cet exemple démontre qu'un dépouillement systématique des archives romaines aurait une importance capitale pour l'histoire de notre art.



Poussin. Orion (tableau peint pour Passart en 1658).
METROPOLITAN MUSEUM, NEW-YORK.

Précisément cette année 1658 me paraît une année climatérique au sens où l'entendaient nos ancêtres, les soixante-trois ans. Jusqu'ici l'artiste, dans ses lettres a bien parlé de sa santé, mais seulement à propos d'indispositions passagères. Désormais les plaintes deviennent constantes et témoignent d'une complexion qui s'affaiblit, d'une mélancolie peu à peu envahissante. Le 24 décembre 1657 il évoque le « cygne qui chante plus doucement lorsqu'il est voisin de sa mort ». Le 15 mars 1658, il gémit sur sa main qui n'obéit plus. « J'aurais, ajoutait-il, quelque occasion de dire ce que Thémistocle dit en soupirant sur la fin de sa vie, que l'homme finit et s'en va quand il est plus capable ou qu'il est prêt à bien faire. » Ce sera le même ton jusqu'aux dernières heures. Le chant du cygne a commencé, et c'est peut-être la raison pour laquelle Nicolas Poussin a décliné la charge flatteuse qu'on lui avait proposée.

Mais c'est beaucoup qu'elle lui ait été proposée. Ce serait plus encore s'il avait été le premier Français auquel cet honneur fut rendu. Après lui, plusieurs de nos compatriotes ont été appelés à la tête de l'Académie de Saint-Luc : Charles Errard et Charles Le Brun, d'abord. Mais avant lui ? Il y a, d'après la plupart des historiens, Vouet. Cette affirmation se fonde sur Félibien et Baglione qui sont formels. On précise même que l'élection eut lieu en 1624. Mais M. Demonts avait déjà souligné (1) que le grand érudit Bertolotti, dans ses *Artisti Francesi in Roma*, s'est inscrit en faux contre cette histoire. Vouet « était agrégé à l'Académie de Saint-Luc, écrit-il, mais il n'en fut pas prince ». Et Arnaud, qui ne copie pas ici Missirini, et qui ne doit pas plus copier Bertolotti, puisque leurs livres ont paru la même année, en 1886, apporte sa confirmation également péremptoire. Le procès n'est donc pas jugé.

Il nous plairait que Nicolas Poussin eût donné à la peinture française son autorité dans la Ville Eternelle.

Pierre du COLOMBIER.

(1) L. Demonts, *Essai sur la formation de Simon Vouet en Italie 1612-1627*. Bull. Soc. Art français, 1913,



POUSSIN. La mise au tombeau.



POUSSIN. Tancrède et Herminie.
BARBER INSTITUTE OF FINE ARTS, BIRMINGHAM.
By courtesy of the Barber Institute.

L'AMOUR COURTOIS DE L'ISLAM DANS LA *GERUSALEMME LIBERATA* DU TASSE :

A propos d'un tableau de Poussin

IL s'agit du tableau de Birmingham, où Herminie, princesse d'Antioche, se penche sur le corps de Tancrede, blessé et sans connaissance; voyant couler le sang de celui qu'elle aime, elle coupe sa chevelure pour ligaturer la plaie. Et dans ce geste, la conversion de cette musulmane au Christ par l'amour pur se consomme (« *Gerusalemme liberata* », XIX, 103-109).

On connaît huit tableaux de Poussin inspirés par la lecture de cette œuvre du Tasse : trois *Renaud et Armide* (Hermitage, Dulwich, coll. Pearson), une *Quête de Renaud* (coll. Harrach, Vienne), une *Toilette d'Armide* (coll. Lord Scarsdale), deux *Tancrede et Herminie* (Hermitage, Birmingham).

La *Jérusalem délivrée* du Tasse a été, pour tout le grand siècle classique français, l'Epopée, l'Iliade du Christianisme; où, dans le cadre des combats singuliers trempant l'acier des héroïsmes, à travers les miracles du bien, et les incantations du mal, Dieu poursuit une fin sublime, et montre, pour la purification des passions qui se regardent la cime surnaturelle de l'amour humain, la cause finale des guerres : celle de la guerre de Troie n'est pas l'enlèvement d'Hélène, ni la colère d'Achille, mais bien le sacrifice d'Iphigénie, les adieux d'Andromaque à Hector et d'Achille à Patrocle. Le Tasse a pensé la première Croisade en fonction d'actes héroïques d'amour courtois entrouvrant les cœurs à la vie éternelle : offrande mutuelle des deux chrétiens, Olindo et Sophronia, au martyre, mort de la vaillante et généreuse Clorinde, tuée, masquée, par Tancrede, qui l'aime, et ne la reconnaît que pour lui donner, à sa demande, cœurs brisés, le baptême, conversion finale de la magicienne Armide, qui finit par se déclarer librement l'esclave de son amant Renaud (« ta loi sera ma loi »), humble et timide amour d'Herminie pour Tancrede l'amenant à s'échapper pour le rejoindre blessé et inanimé, dans la même foi.

L'âme tourmentée et romantique de Torquato Tasso, son amour idéal, probablement inavoué aux princesses de Ferrare, ses méditations juvéniles au couvent de la Cava dei Tirreni (près du tombeau d'Urbain II) (1) et sur la grève de Sorrente (où il « amena » Lamartine) (2), prêtant l'oreille à cette Croisade marine de Lépante, dont Cervantès, par un mouvement inverse, devait rapporter sa désillusion des équipées che-

(1) Il est à noter que Urbain II nomme comme prédicateur de la Première Croisade en France le Vén. Robert d'Arbrissel, fondateur de l'Ordre de Fontevrault, dont l'Abbesse Générale était une femme et qui, par ailleurs, avait une doctrine particulière sur l'Amour Courtois qui influença Guilhem IX de Poitiers.

(2) N'oublions pas non plus Chateaubriand qui, dans *l'Itinéraire*, aborde Jérusalem à travers le Tasse.



POUSSIN. Renaud, entraîné par Ubalde et le Chevalier danois, laisse Armide évanouie.

CABINET DES DESSINS DU LOUVRE, PARIS.

valeresques, lui fit concevoir les Croisades essentiellement comme une épreuve divine calculée pour les quelques âmes privilégiées où l'amour pur fera triompher Dieu.

On conçoit l'ahurissement des partisans de l'Arioste, pour qui l'héroïsme n'est qu'une joyeuse et pétaradante mascarade, des théologiens bien pensants qui n'ont pas encore « odoré » les parfums de la Madeleine, des moralistes qui énumèrent les fautes charnelles du Tasse, et, comme Solerti, s'épouvantent de ses lettres sur Orazio Ariosto. L'assaut de ces trois cohortes philistines finit par rendre le Tasse fou ; au point, non seulement d'être interné quelque temps, mais de passer le reste de sa vie à expurger son poème de toutes ses beautés, par peur de l'Inquisition plutôt que par revirement ou componction sincère ; et sans pouvoir, heureusement, y réussir.

Je n'entends pas ici défendre l'adhésion du poète à la théorie, hélas aristotélicienne, de la licéité de la fiction poétique : corsant la 1^{re} Croisade, à la façon d'Homère au moyen d'interventions divines, ou, à la façon de la Table Ronde, au moyen d'incantations magiques. Mais je crois qu'il avait le droit, en décrivant une guerre et quelle guerre entre Musulmans et Chrétiens, de situer au-dessus de fabulations formalistes, et dans des conversions fondées sur l'amour courtois, la seule apothéose idéale digne de réunir réellement les héros des deux camps.

Si les historiens, latins ou arabes, des Croisades, ne contiennent guère d'exemples

de Sarrazines éprises de chrétiens, au point de tout quitter, même leur foi, pour eux (sauf Ismérie, la Dame de N.-D. de Liesse), l'histoire musulmane nous montre bien des poètes musulmans poursuivant dans les églises et les cloîtres, des visages bien aimés, jeunes filles ou jeunes gens ; on connaît, au Caucase, l'apostasie momentanée de Cheikh San'ân, qui se fit chrétien pour vivre auprès de sa « Béatrice ».

Il y eut aussi, tant parmi les Tcherkesses que parmi les Turcs, des femmes guerrières, des « Clorindes », et, sous les Buwayhides, dès le x^e siècle, on nous signale le costume de « chevalières de la mort » que revêtaient, après avoir adhéré à la *Futuwwa* (à cet « adoubement du chevalier » qui connut son apogée au xiii^e siècle à Bagdad sous le khalife al-Nâsir), des jeunes bagdadiennes partant pour le coup de main. Symétriquement, il y eut des couvents musulmans de femmes ; notamment à Bagdad, ce Dâr al-Falak où se retira, vieillie, la « Béatrice » du grand poète et mystique Ibn 'Arabi (mort en 1240 à Damas), cette Nizâm-bint-Rustum al-Isfahâniya, qui l'avait ravi d'un seul regard, à la procession autour de la Ka'ba à La Mekke et lui avait inspiré, avec son « Tarjumân al-ashwâq » (cette « Vita Nova » arabe), le fameux vers « tathallatha Mahbûbî wahuwa wâhidun », « l'Objet de mon Amour est devenu triple, Lui qui est Un » : car, dans l'amour courtois, qui s'élève à l'amour divin, on est trois en étant un, Dieu est l'Hôte intime qui siège entre les corps pour ravir les deux cœurs humains dans l'égalité divine des trois personnes « l'Amour, l'Amant et l'Aimé » : comme à la table de la Philoxénie d'Abraham, comme dans le vers d'Ibn Abilkhayr « hem' ishqem, wahem 'âshiq, wahem ma' shûqem » (quatrain 17).

Ce n'est pas en dedans de l'Islam, par cette ascension intérieure jusqu'à l'Union divine dans l'Unité, que le Tasse, rêvant d'intégrer les héros de la Table Ronde dans la poésie d'Homère, imagina les amoureux adversaires qui finissent par s'aimer en Dieu. Et même, par une curieuse inversion des apparences, le Tasse s'abstint de montrer aucun Musulman épris d'une chrétienne, si aisé qu'il fût de l'apercevoir, et préféra lever le voile ou le casque à visière de Musulmanes pour leur tendre le reflet de l'Amour divin dans le miroir d'un beau visage ennemi, et les amener au baptême de désir.

Le Tasse, inconsciemment, a donc prêté à des Musulmanes « de convention », envers des Croisés « conventionnels », des sentiments d'amour courtois parfaitement connus et admirés séparément, dans les deux camps, à l'époque des réelles Croisades. Et si ses bergeries de l'« Aminta » ont mérité d'inspirer l'Astrée à d'Urfé, si son « Hérminie » a été située par Poussin dans la noblesse d'une composition si sereinement équilibrée, c'est que « l'Amour fait trouver » ; et que, selon un mot « couperet » : ceux qui ne croient pas en l'immortalité de cet Amour se rendent justice.

Louis MASSIGNON.

Professeur au Collège de France.



POUSSIN. Autoportrait (détail).
COLL. GIMPEL FILS, LONDRES.

LES AUTO-PORTRAITS DE POUSSIN

L'AVERSION de Poussin pour le portrait est connue. Avait-elle pour cause l'expérience pénible qu'il aurait faite si l'on en croit Guyot de Pitaval (1) du métier de portraitiste, lorsqu'il l'exerçait comme gagne-pain aux environs de 1622 ? Où tirait-elle son origine dans le mépris du peintre d'histoire pour une branche de la peinture que son temps disait inférieure ? Il dédaigna, en tous cas, le portrait avec une telle obstination qu'il dut avouer, dans une lettre du 13 mars 1650 destinée à Chantelou, ne point posséder dans ce genre, l'assurance que donne seule la pratique (2).

Aussi la plupart des portraits que l'on crut longtemps être de ses mains ne le sont-ils sans doute pas, qu'il s'agisse de celui du Cardinal Rospigliosi, que le Musée de Montpellier possède, de l'*Autoportrait* dessiné du British Museum ou de cet autre *Autoportrait* qui figure à Luton (Ecosse) dans la collection de Lord Bute. Grautoff était donc fondé à écrire en 1914 : « Demnach ist das Selbstbildnis im Louvre das einzige beglaubigte und erhaltene Porträt Poussins. » (3)

Or voici qu'à ce témoin unique de l'activité portraitiste du maître, s'en est ajouté, depuis peu, un autre. Signalé en 1934 par Charles Sterling, dans le catalogue de l'exposition des peintres de la réalité en France au XVII^e siècle au cours de la notice consacrée à l'*Autoportrait* du Louvre (4) ; mentionné également dans les catalogues du Musée du Louvre, *chefs-d'œuvre de la peinture* (5) et *Chefs-d'œuvre de la peinture française du Louvre* (6), il a été exposé à Londres, sous le numéro 3, à l'exposition *A selection from five centuries of french painting*, tenue chez Gimpel Fils, en novembre et décembre 1946, et n'est autre que l'*Autoportrait* que Poussin fit de lui en 1649 et envoya à l'un de ses amateurs les plus passionnés, Pointel. Gravé par J. Pesne au XVIII^e siècle, par Corner au XIX^e, connu de Smith qui le décrit dans son *Catalogue raisonné* vol. 8, n° 1 comme « a portrait of the artist when 56 years of age », il avait disparu depuis une centaine d'années. Grâce à sa réapparition, nous possédons donc maintenant deux portraits indiscutables de Poussin, et qui, tous deux, sont ses *Autoportraits*.

De ces ouvrages, l'histoire est bien connue, grâce à la correspondance du maître. Pressé par Chantelou de lui envoyer de Rome une image de ses traits, le Normand crut d'abord se tirer d'affaire par des réponses évasives : « Pour ce qui est de mon portrait, je m'efforcerai de vous donner satisfaction », écrit-il le 22 décembre 1647, et le

(1) Guyot de Pitaval, *Heures perdues et divertissantes du chevalier de ...* 1716, p. 404, cité par Emile Magne, *Nicolas Poussin premier peintre du roi*, 2^e édition, Paris 1928, p. 82.

(2) « Je confesse ingénument, que je suis paresseux à faire cet ouvrage auquel je n'ai pas grand plaisir et peu d'habitude, car il y a vingt-huit ans que je n'ai fait aucun portrait. »

(3) Otto Grautoff, *Nicolas Poussin, sein Werk and sein Leben*, Munich, 1914. Tome 1, p. 265.

(4) Charles Sterling, Catalogue de l'Exposition : *Les peintres de la réalité en France au XVII^e siècle*. Paris, Orangerie des Tuileries, 1934, n° 93, p. 134.

(5) Catalogue : Musée du Louvre, *Chefs-d'œuvre de la peinture*, juillet 1945, n° 37, p. 20.

(6) Catalogue : *Chefs-d'œuvre de la peinture française du Louvre*, Paris, Petit Palais, 1946, n° 87, p. 73.

23 mars 1648 : « Pour ce qui regarde mon portrait, je tâcherai de vous l'envoyer avec la Vierge en grand que vous désirez que je fasse. » S'agissait-il alors, dans l'esprit de l'artiste et dans celui de son correspondant, d'un portrait du peintre par lui-même ou d'un portrait par un confrère ? La lettre du 2 août 1648 nous l'apprend, où nous lisons sous la plume de Poussin : « J'aurais déjà fait faire mon portrait pour vous l'envoyer, ainsi comme vous désirez. Mais il me fâche de dépenser une dizaine de pistoles pour une tête de la façon du sieur Mignard qui est celui que je connais qui les fait le mieux, quoique froids, pilés, fardés et sans aucune facilité ni vigueur. » Aussi, soit désir d'économie, soit refus orgueilleux de faire appel à de mauvais artistes, Poussin agit-il dans la circonstance comme il avait déjà fait quatre ans plus tôt, quand il avait décidé de refaire lui-même ses *Sept Sacrements* plutôt que de les laisser copier par d'autres ; il prit la résolution de « tirer » ses traits de sa propre main. Quand la prit-il ? Nous l'ignorons. Nous savons seulement que, dix mois après la lettre du 2 août 1648, il avait achevé son *Autoportrait* ou, plus précisément, un des deux *Autoportraits* qu'il avait dessein de peindre : « J'ai fait l'un de mes portraits, mande-t-il à Chantelou le 20 juin 1649 et bientôt je commencerai l'autre. » Cet autre avait reçu un début d'exécution le 19 septembre, jour où le maître écrit à son même correspondant que sa bonne volonté lui a permis « de donner un peu de commencement à (son) portrait » ; mais, bien que, le 8 octobre, Poussin eut promis à Chantelou de s'efforcer de « (lui) envoyer (son) portrait à la fin de cette année », l'œuvre en cours n'était achevée ni le 22 janvier 1650, ni le 13 mai 1650 : « J'aurais maintenant satisfait à la promesse que je vous avais faite de vous envoyer mon portrait, si la volonté que j'en avais n'eut point rencontré d'obstacle » explique-t-il pour se faire excuser, avant d'avouer, dans sa lettre de mai, qu'il est « paresseux à faire cet ouvrage ». C'est donc seulement le 29 mai qu'il peut faire part à Chantelou de la fin de son travail : « J'ai fini le portrait que vous désiriez de moi ». Chantelou va-t-il jouir maintenant du spectacle — tant attendu ! — de l'ouvrage promis depuis si longtemps ? Point encore. Le portrait demeure à Rome pour être copié. Copié par le maître ? Ou par un autre ? Les lettres de Poussin sont, sur ce point, peu claires, qui ne le sont pas davantage sur le nombre des copies. Le 29 mai, il parle de « quelques-uns de (ses) amis, qui en désirent avoir la copie », mais déclare le 19 juin : « Quelqu'un de mes bons amis ayant désiré ardemment en avoir la copie, je n'ai pu honnêtement lui refuser. » Par la suite, en revanche, ses textes redeviennent précis, et nous savons, ainsi, avec certitude, que le 29 août le portrait était parvenu à son acquéreur, puisque Poussin, à cette date, remercie son mécène des louanges qu'il décerne à sa dernière acquisition. Expédié à Lyon, d'où Cerisier l'envoya à Paris, le portrait trônait dans l'hôtel de Chantelou « aussi dignement comme fut celui de Virgile au Musée d'Auguste ». Ainsi l'estimait son auteur lui-même dans une lettre du 3 juillet. Que devenait pendant ce temps le premier de ses *Autoportraits* ? Destiné à Pointel, à qui Poussin avait également promis une image de sa personne (1), il avait sans doute quitté Rome avant son cadet, et avait dû parvenir à son propriétaire vers la fin du mois de juin 1650. Poussin l'espérait du moins, qui disait à Chantelou le 19 juin : « Dans huitaine, ledit sieur Pointel recevra celui que j'ai fait pour lui. »

Séparés de leur créateur, qu'advint-il de ces deux tableaux ? Celui qu'avait commandé Chantelou se trouvait chez lui en 1664, puisque le Bernin l'y admira alors, à en croire Chantelou lui-même : « De là, il a été dans la petite chambre et a considéré avant que d'y entrer le portrait de M. Poussin, et bien longtemps ; et après a demandé de qui il était. Je lui ai demandé à lui s'il connaissait le visage. Il a dit que c'était le signor Nicolo Poussin. Alors j'ai dit que son portrait était de sa main, qu'il n'était pas

(1) « M. Pointel aura celui que je lui ai promis en même temps. » Lettre du 29 mai 1650.

habitué d'en faire. Il a dit qu'il croyait que ce fût l'unique qu'il eût fait. Ils l'ont tous admiré » (1). « Ils » avaient le goût bon, meilleur, en tous cas, que l'expert Lempereur, un siècle plus tard. Chargé, en effet, d'examiner cette même œuvre dans la collection d'un descendant de Chantelou, domicilié à Versailles, au Grand commun, et de faire un rapport à son sujet au comte d'Angivilliers, à qui un certain chevalier de Querhouët avait signalé que le propriétaire était disposé à le vendre au Roi pour six mille livres, Lempereur concluait, le 29 octobre 1778 : « Ce morceau est, en général, si froidement peint que j'ai d'abord douté de son originalité. Cependant, tant de titres l'attestent qu'il faut attribuer la faiblesse du pinceau à ce que (le peintre), occupé généralement, à des ouvrages d'imagination, s'est refroidi dans celui-ci qu'il fit par une complaisance. Je pense qu'il peut entrer dans la collection du Roi plutôt comme étant le portrait du Poussin que par le talent qu'on y découvre. Je ne crois pas qu'on doive en donner un très gros prix (2). » Ce fut donc seulement en 1797 qu'il fit son entrée dans nos collections nationales, échangé, sur une estimation de trois mille livres, contre une peinture de Van der Werff, à un marchand nommé Lerouge.

Son aîné, cependant, était passé du « cabinet » Pointel à celui de Cerisier chez qui, en 1664, le Bernin l'avait admiré : « Il a vu ensuite, relate Chantelou, le portrait de M. Poussin peint de sa main. Il a d'abord remarqué qu'il ne ressemblait pas tant que celui que j'ai. Il a fait signe de laisser encore ce portrait et l'a regardé avec une attention très grande ; à quelque temps, disant une seconde fois de l'ôter, il a demandé de le lui laisser encore (3). » Puis la trace de cette peinture se perd. On le retrouve en Angleterre au début du XIX^e siècle. Elle disparaît ensuite. Et c'est seulement maintenant qu'elle réapparaît à Londres.

La genèse de ces deux portraits, sinon leur histoire, était nécessaire au début de cette étude pour redresser deux erreurs si généralement admises qu'on les trouve même sous la plume de savants considérables. Pour Emile Magne, par exemple « en 1649, Poussin brossait pour Cerisier et Pointel deux nouveaux portraits de lui-même. En 1650, Poussin se peignit encore pour satisfaire les désirs de Chantelou (4) ». Rien, cependant, dans la correspondance du maître, n'indique qu'il ait brossé trois images de sa personne, l'une pour Cerisier, l'autre pour Pointel et la dernière pour Chantelou. Ses textes prouvent, au contraire, qu'il se peignit seulement à deux reprises, une fois pour Chantelou une autre fois pour Pointel, dont l'Autoportrait de Poussin passa ensuite dans le « cabinet » de Cerisier, qui le possédait, lorsque J. Pesne en fit une gravure, où se lit la dédicace suivante : « Viro egregio D. Cerisier amico suo et fautori benevolentissimo. » On s'explique ainsi l'erreur de Magne à qui les aventures de cet *Autoportrait* ont fait croire à l'existence de deux œuvres différentes.

L'autre erreur consiste à dire, à la suite des auteurs des catalogues *Musée du Louvre, chefs-d'œuvre de la peinture* et *Chefs-d'œuvre de la peinture française du Louvre* que « Poussin fit une réplique (5) de ce portrait (le portrait Chantelou) pour M. de (sic) Pointel » ou que « Poussin peignit une réplique (6) de ce portrait pour M. de (re-sic) Pointel ». Le récit cependant de la genèse de ces deux œuvres, tel que Poussin lui-même le fait dans ses lettres, enseigne que le portrait Pointel a été peint *avant* le portrait Chantelou et ne saurait donc en être une réplique : fait qu'aussi bien confirme la comparaison des deux tableaux.

(1) Ludovic Lalaune. *Le journal du voyage du cavalier Bernin en France. Gazette des Beaux-Arts*, 1877, t. II, p. 176, 177.

(2) Emile Magne, *op. cit.*, p. 280.

(3) Ludovic Lalaune, *op. cit. Gazette des Beaux-Arts*, 1878, t. I, p. 354.

(4) Emile Magne, *op. cit.*, p. 278.

(5) et (6) C'est nous qui soulignons.



POUSSIN. Autoportrait.

COLL. MARQUESS OF BUTE, LUTON (ÉCOSSE).

Dans l'*Autoportrait* Chantelou, le maître, vu à mi-corps, tourné vers la droite, le buste enveloppé d'une sorte de toge, le visage de face, la tête verticale, la main droite tenant le haut d'un cahier, se découpe sur un fond tout occupé de châssis, de toiles. L'une d'elles porte l'inscription : Effigies Nicolai Poussini Andelyensis Pictoris Anno Ætatis, 56 Romæ Anno Jubilei 1650; tandis que sur une autre s'aperçoit une femme, qu'on devine dans un paysage et sur les épaules de qui se posent les deux bras d'un personnage invisible : apparition énigmatique, où Bellori a vu la peinture : « et deux mains apparaissent qui l'embrassent, et c'est l'amour de ladite peinture et l'amitié à qui le portrait est dédié ». Il serait peut-être plus simple de voir dans cette figure et dans ces bras le morceau d'une toile — aujourd'hui perdue — que Poussin avait dans son atelier, au temps où, de juin 1649 à mai 1650,

il travaillait au portrait réclamé par Chantelou.

L'*Autoportrait* Pointel nous montre également Poussin à mi-corps, tourné vers la droite, vêtu d'un ample manteau. Mais la tête de trois quarts, se renverse vers la gauche et les deux mains se laissent voir. Si l'une, celle de droite, tient aussi la tranche supérieure d'un livre, celle de gauche s'arme d'une plume. Très différent le fond consiste en un motif d'architecture que constitue une sorte de cartouche carré flanqué par deux putti reliés par une guirlande. Sur le cartouche, on lit : « Nicolaus Poussinus Andelyensis Academicus Romanus Primus Pictor Ordinarius Ludovici Justi Regis Galliae anno domini 1649 Romae aetatis suae 55. »

Ces simples descriptions prouvent tout de suite quelles ressemblances réelles et quelles profondes différences existent entre les deux tableaux. La présentation du modèle, l'orientation de son corps, son vêtement sont analogues : le fait n'est pas pour nous surprendre. Lorsque Poussin reprend un thème, il fait ordinairement de même, comme le prouvent ses deux versions de la *Confirmation*, de l'*Extrême Onction* et de la *Pénitence*, ainsi que celles qu'il a données de la scène où Moïse enfant foule la couronne de Pharaon. A ces analogies formelles s'en ajoute une autre, spirituelle, si l'on peut dire.



POUSSIN. Autoportrait.
MUSÉE DU LOUVRE, PARIS.
Cl. Giraudon.



POUSSIN. Autoportrait.
COLL. GIMPEL FILS, LONDRES.

un clavecin sur lequel errent ses beaux doigts. Alexandro Allori et Lomazzi font donc exception, qui sont les seuls ou presque des peintres de ce temps à avoir signifié leur métier dans leurs effigies, Poussin a fait ainsi preuve d'originalité en insistant, dans les tableaux Pointel et Chantelou, sur son aspect professionnel plus que sur son aspect humain. Par conviction que le peintre était le plus important des personnages qu'il portait en lui et qu'il avait droit, à ce titre, à être représenté plutôt que les autres. Peut-être bien. Mais peut-être aussi par pudeur, non moins classique, de parler de soi, de se livrer aux autres et par volonté de cacher l'homme intime dans l'ombre, en poussant en avant, sinon l'homme public, du moins l'homme sur qui l'homme intime voulait bien accorder au public des droits. Les deux sentiments sont, en tous cas, bien révélateurs d'un individu et d'une civilisation.

Si intéressantes que puissent paraître les ressemblances des deux toiles qui nous occupent, les différences sont non seulement plus importantes, mais encore plus instructives. Celle de l'expression saute aux yeux d'abord. Avec sa tête penchée en arrière, son regard moins grave, le pli si vivant de la commissure des lèvres, le Poussin du tableau Pointel paraît plus naturel, d'une part, et, de l'autre, plus familier ; l'homme se dissimule moins derrière le maître. C'est ce qu'ont senti Walter Friedländer et Benedict Nicolson qui écrivent l'un : « The Pointel picture is therefore more natural » et l'autre : « It has none of the unapproachable statuesque character of the Louvre picture, but shows Poussin in a much more intimate, more reflective mood, and in spite of the severe classical bas relief behind him, the manner in which the artist gazes out rather furtively at the spectator gives us a fluting glimpse of some unexpected private existence beyond the public personality which Poussin habitually presents to the world. A self portrait is always the most eloquent revelation of a painter's character (1). » Plus solennel, l'*Autoportrait* du Louvre ne possède ni cette vivacité d'expression ni, dans la physionomie, cette bonhomie mélancolique d'une douceur si intime.

Mais ce serait mal connaître Poussin que de croire que l'expression d'un visage est la seule source de l'impression que donne un tableau de lui. A la création de ce sentiment tous les éléments de l'œuvre concourent : les mains d'abord, plus nerveuses — plus actives — dans le portrait Pointel que ne l'est l'unique main, plus belle et comme plus spiritualisée, de l'effigie Chantelou, mais aussi le cadre, auquel deux putti confèrent — même sculptés — une grâce bien étrangère au fond du tableau du Louvre. Mais, comme toujours chez l'auteur du *Jeune Pyrrhus sauvé* et du *Triomphe de Pan*, c'est l'ordonnance et c'est le rythme qui créent la nature de l'émotion dégagée par la toile : or l'une et l'autre diffèrent profondément dans les tableaux qui nous retiennent.

La composition de l'ouvrage du Louvre a un bonheur que ne possède point l'autre, où la tête du maître s'encadre un peu gauchement dans le cartouche du fond. Le cadre, qui prolonge jusqu'en haut de la toile l'ascension de la pyramide dans laquelle Poussin a, dans le tableau Chantelou, inscrit sa propre effigie, cet ultime élément de verticalité donne à cette peinture une ampleur et une unité qui manquent un peu à son aînée. La composition colorée — j'entends par là la répartition, à travers la toile, des taches de couleur, des ombres et des lumières, est également plus réussie dans celle-là que dans celle-ci. Là, la masse claire des carnations du visage est comme équilibrée par deux notes claires symétriques — la main de droite, la femme de gauche, tandis que rien ne balance, dans le tableau Pointel, par rapport au visage du maître le grand 8 couché clair que forme à droite le voisinage des deux mains ; la composition en perd un peu ce suprême équilibre qu'accuse celle du Louvre, pourtant plus élancée.

On préférera également le rythme de l'une à celui de l'autre. Dans l'*Autoportrait* Pointel, Poussin a fait appel à deux sortes d'arabesques dont il use fréquemment

(1) Benedict Nicolson. *The New Statesman and Nation*, 30 novembre 1946.



POUSSIN. La récolte de la manne.

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS.

Cl. Giraudon.

et que souvent il associe : les arabesques en berceau et les arabesques en U. On les trouve mariées dans la *Récolte de la Manne*, pour ne citer que cet exemple, où, à l'U que forme, au premier plan, les personnages de droite et ceux de gauche, et à celui qu'au second plan déterminent les Juifs entourant Aaron et Moïse, s'opposent le berceau d'un arc de triomphe naturel de roches et celui que dessine la frondaïson des grands arbres de droite. De cette union résultait, dans la fameuse composition biblique, un rythme à la fois grave et las, solennel et joyeux, une musique qui, tour à tour, monte et descend pour gonfler encore et encore une fois décroître, parfaitement accordés au sujet traité. Mais dans le tableau Pointel, il n'en va pas de même. Le demi-cercle ascendant, que forme le manteau dans lequel le maître se drape, s'oppose inutilement à celui, descendant, de la guirlande du fond, dont la retombée molle est précipitée et rendue presque dure par le mouvement du livre à droite et celui d'un grand pli à gauche qui, en prolongeant la chute de la guirlande, transforment en V le U qu'elle dessinait. Il en résulte une discordance accrue entre les deux grands rythmes qui se partageaient la composition et une musique un peu incertaine et confuse. Le contraste, que Poussin a également cherché dans le chef-d'œuvre du Louvre est, au contraire, lui, du plus heureux effet, parce qu'au lieu de trop enchevêtrer des arabesques trop semblables, quoique contraires,

il a opposé au mouvement circulaire de la cape le jeu plus vigoureux des verticales et des horizontales que donnent les cadres et les châssis (1). Ainsi avait-il fait dans les *Bergers d'Arcadie* du Louvre, dans le *Moïse sauvé des eaux* de 1638-1640, expert à obtenir l'ampleur et la sérénité par la rencontre à angle droit des lignes droites, et à y introduire la vie par la présence d'une grande courbe. L'harmonie une et souveraine de l'*Autoportrait* Chantelou s'oppose, ainsi, à l'absence de rythmes heureusement mariés qui se fait sentir dans le tableau Pointel. C'est dire que celui-là l'emporte sur celui-ci, comme Poussin l'avouait lui-même, lorsqu'il écrivait au gentilhomme, le 29 mai 1650, que, fidèle à sa promesse du 10 juin 1649, il avait choisi pour lui « le meilleur ».

Mais — et ceci mérite réflexion — il se trouve — Poussin le dit dans cette même missive du 29 mai — que ce « meilleur » est aussi « le plus ressemblant ». Et ce n'est point là parole de complaisance pour faire plaisir à Chantelou, puisque le Bernin également devait trouver, par la suite en 1664, que le portrait Pointel-Cerisier « ne ressemblait pas tant que celui » qu'avait Chantelou. Étrange paradoxe ! Le portrait le plus familier, celui où le peintre a su le mieux saisir une de ses expressions, rendre un de ses mouvements de tête, présenter ses mains à l'œuvre, celui, en bref, qui est le plus vivant, et, Friedländer ainsi que Nicolson ont eu raison de le sentir, qui nous introduit le plus dans l'intimité secrète de l'homme, c'est ce portrait-là qui ressemble le moins ! C'est que, peut-être, Poussin n'était point homme à introduire personne dans sa vie et qu'à lever le voile, dont il couvrait sa face, à la faveur d'un *Autoportrait*, il a montré un Poussin qui n'était pas le Poussin que l'on connaissait ou que Poussin connaissait ou reconnaissait lui-même. Et c'est encore qu'à capter l'éphémère, l'expression d'un instant, le mouvement passager, l'on risque de laisser échapper l'essentiel, l'essence permanente d'un être, son idée. Il se peut, ainsi donc, que le portrait Pointel soit plus *vrai* que le portrait Chantelou ; mais, étant moins *vraisemblable*, il l'est d'une vérité moins importante, moins authentique et, de ce fait, moins décisive. Inférieur à son cadet, il a du moins l'intérêt capital non seulement d'être une belle œuvre, mais de jeter un jour significatif sur l'esprit même et le génie de son auteur, puisque celui-ci peu content de lui, lui donna le frère que l'on sait et qu'il jugea meilleur et plus ressemblant : tout Poussin est dans cette évolution et dans ce jugement, et tout le génie de la France classique. C'est donc une chance d'avoir retrouvé l'œuvre qui permettant la comparaison que nous avons esquissée, nous dispense un tel enseignement sur le plus grand peintre et le plus grand moment de notre pays.

Bernard DORIVAL.

Conservateur au Musée d'Art Moderne.

(1) On notera avec intérêt peut-être que le même contraste obtenu par le même moyen de toiles et de châssis placés au fond d'une composition se retrouve chez un peintre d'aujourd'hui, Léon Gischia, dans son tableau des *Toiles* du Musée National d'Art Moderne. Il est, en effet, curieux de relever chez nos peintres les plus avancés les mêmes soucis que chez Poussin et, davantage, les mêmes partis plastiques : preuve de l'éternelle jeunesse du maître et de sa perpétuelle actualité !

Le 15^e fevrier. 1644 Rome

II



monseigneur
J'ai l'honneur d'adresser à votre excellence une lettre de la part
de deux amis à l'abbé de Saint-Louis qui m'ont
donné. Sur la postérité qui m'incommode fort. Je
vous envoie de deux faire de deux lettres pour
ne vous en faire plus. Je vous envoie de deux
et m'excuse beaucoup que je ne puisse satisfaire
votre curiosité parce que outre que je ne veux point
l'incommode de se faire porteur. C'est pour
monner ici entre le travail et le travail de l'abbé
qui est la pratique de faire respecter son portrait
de la Conscience plus tôt de faire de l'abbé
C'est qui sont à Paris qui ne me voyent pas
mais en sont de ma main propre. L'abbé de Saint-Louis
d'écouter possible. L'un est Chénier de Chantelou
Maître de l'école ordinaire de l'abbé de Saint-Louis
du Louvre. L'autre Chénier de Saint-Louis de l'abbé
à Paris. La porte est à l'abbé de Saint-Louis de l'abbé
de l'abbé de Saint-Louis de l'abbé de Saint-Louis
qui ne vous envoie de l'abbé de Saint-Louis
à Paris plusieurs fois. L'abbé de Saint-Louis
affon l'abbé. Voilà tout. C'est de l'abbé de Saint-Louis
sur ce sujet de m'excuser de vous en faire
en plain de bonne volonté, de l'abbé de Saint-Louis
fin

monseigneur

Vostre très humble et affectionné. Serviteur

M^r Nicais

Le Poussin



Lettre de Poussin à l'Abbé Nicaise
sur ses deux autoportraits, l'un chez Chantelou, l'autre chez Cerisier.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, PARIS.

Cl. Bulloz.

LA DERNIÈRE COMMANDE DE POUSSIN

UN hasard heureux nous a permis de retrouver récemment la trace d'un billet inédit de Poussin, sans doute le dernier qu'il ait écrit (le dernier connu jusqu'à présent date du 26 mars 1665). Poussin est à Rome dans l'été 1665 ; fatigué, malade « chargé d'années et d'infirmités » comme il le disait depuis longtemps, il a pu accueillir encore en avril, plusieurs jeunes peintres français qui se sont présentés chez lui avec un mot de Sébastien Bourdon et il a « retrouvé de nouvelles forces » pour leur montrer comment on mesurait des statues antique (1), mais maintenant, il ne peut plus tenir un pinceau, il est au lit et il doit refuser une commande que voulait lui confier un personnage considérable en Bourgogne, M. de Chamilly, gouverneur de Dijon. Ce court billet adressé à l'abbé Nicaise, savant archéologue dijonnais, auteur d'une dissertation sur les sirènes et ami personnel de Poussin, est dans son laconisme bien émouvant, lorsqu'on veut bien songer que c'est la dernière fois où se fait entendre la voix du grand peintre. Quatre mois plus tard, il devait mourir avec joie, heureux de voir venir la mort « unique remède à ses maux ».

Nous n'avons pas retrouvé l'original du billet que nous publions ici, mais seulement une copie, dont l'authenticité ne fait d'ailleurs aucun doute. Elle a été copiée à la Bibliothèque même vers 1816 par l'architecte Dufourny, qui préparait une édition de la correspondance de Poussin, sur l'original conservé dans les papiers du chanoine Nicaise. Les papiers du chanoine furent dispersés au moment de la Révolution ; une partie entra à la Bibliothèque de Dijon ; l'autre partie, composée de cinq volumes de lettres reçues par lui, fut achetée en 1804 par la Bibliothèque Nationale. Il y avait là trois lettres de Poussin qui furent retirées pour être reliées à part ; deux disparurent à l'époque du célèbre Libri, et c'est l'une d'elles que Dufourny conserva en la copiant. C'est dans ses papiers, entrés à la Bibliothèque en 1818, que nous l'avons rencontrée.

A Rome, le 26 juillet 1665.

Monsieur, j'ai reçu la vôtre du 10 juillet. Je suis en peine de vous répondre à cause de la débilité de ma main tremblante (2) qui ne veut plus obéir ainsi comme je le voudrois. Il n'est pas besoin d'user d'autres paroles pour vous persuader que je ne suis pas en état de satisfaire à la curiosité de M. de Chamilly (3). J'ai quitté les pinceaux pour toujours. Je n'ai plus à présent qu'à mourir, ce qui sera l'unique remède à mes maux qui m'affligent. Dieu veuille que ce soit bientôt, car la vie me poise trop. Vous montrerez ces deux lignes au dit Seigneur que je prie de m'excuser si je ne lui écris point. Il me permettra de lui baiser très humblement les mains comme je fais à vous de tout mon cœur.

Monsieur, Votre très humble et très obéissant Serviteur.

LE POUSSIN.

Jean ADHÉMAR.

Conservateur au Cabinet des Estampes.

(1) A. Fontaine. Les derniers jours de Poussin... dans *Mélanges Lemonnier*, 1913, p. 201-209.

(2) Selon Bellori, il avait alors un « battement et tremblement du poulx qui l'empêchait de dessiner. Avec l'âge, il devint si débile que cela lui était un empêchement à travailler ».

(3) Mauvaise lecture de Dufourny pour : de Chamilly.



POUSSIN. Apollon et Daphné.



POUSSIN. L'automne.
MUSÉE DU LOUVRE, PARIS.
Cl. Braun.

LA CRITIQUE MORPHOLOGIQUE

ET NICOLAS POUSSIN

A PRÈS la publication de mon livre sur Nicolas Poussin, la méthode de critique morphologique que j'avais tenté d'employer fut fortement sujette à controverses. Depuis, des critiques d'une génération plus jeune semblent prendre goût à des recherches analogues qui, employées avec sincérité et une connaissance véritable de l'œuvre d'art, peuvent donner d'excellents résultats. Cette critique considère l'œuvre d'art en soi, pénètre dans la genèse même de sa plastique.

Il m'avait été possible par ce moyen d'obtenir certaines trouvailles positives sur Nicolas Poussin. C'est ainsi que j'avais réussi à mettre en lumière des éléments paysans de la nature de Poussin et de ses formes plastiques qui depuis ont trouvé des adeptes nombreux parmi les Poussinistes. J'étais parvenu par cette méthode critique à apporter une contribution à son sentiment de la nature et à mieux éclairer la forme physique des êtres qui peuplent ses tableaux. De même, en étudiant les réalités matérielles des formes constituant quelques-unes de ses œuvres les plus importantes, il m'avait été possible de dégager quelques faits particuliers et importants de ses recherches plastiques. Ainsi peut-on remarquer le désaccord qui existe fréquemment dans sa manière de traiter les volumes, parti pris qui dans nombre de cas entraîne une rupture d'unité plastique dans ses tableaux. Si j'avais poussé mon analyse plus avant, j'aurais pu conclure — et ceci par le fait de la méthode morphologique — que Poussin intellectuel éminent visait à ressusciter une atmosphère antique par un mélange de moyens mi-grecs mi-florentins, mi-romains de son temps souvent en contradiction avec son cœur de paysan français. Et c'est là le drame de son œuvre. On peut le bien voir au delà des vernis qui la masquent si nous en examinons positivement les réalisations en dissociant les parties composantes.

La peinture française du XVII^e siècle est grande par le fait que ses maîtres les plus importants sont des hommes du terroir ou qui ont emprunté leur plastique et leur poésie à la réalité quotidienne. C'est cette humble et puissante source qui crée la sève fécondant cet art de peindre du XVII^e siècle français par ailleurs si souvent diminué par une cour royale précieuse dans ses goûts et par des pédants réunis en cénacles académiques d'une incroyable étroitesse d'esprit et d'une idéologie souvent manifeste. Poussin, Claude Lorrain, les Lenain, Georges de la Tour doivent le plus important de leur génie à une vision profonde de la réalité non considérée chez les autres peintres mais autour d'eux. La belle exposition des *Peintres de la Réalité* avait en partie attiré l'attention sur ce fait. Mais la suprême expression est constituée par Nicolas Poussin et Claude, malgré bien des adjonctions d'ordre différent telles que le sentiment de l'Antique.

Les parties médiocres de l'œuvre de Poussin sont précisément celles où il continue l'Ecole de Fontainebleau, celles où il annonce le XVIII^e siècle, celles où ses couleurs sont criardes, reflets académiques des accords tapageurs de certains décadents italiens. Il est à remarquer que c'est dans les époques primitives et dans les époques décadentes que l'homme a particulièrement tendance en peinture à exalter la couleur.



POUSSIN. L'été, ou Ruth et Booz (détail).

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS.

Cl. Archives Photographiques.

Pour que Poussin se réalisât entièrement, il fallait que les nobles recherches de son esprit se fondissent harmonieusement avec les données sentimentales de son cœur de terrien, d'homme qui avait manié la charrue dans son enfance, d'amoureux solitaire de la campagne dont il aimait respirer à pleins poumons la vie puissante. Il y est parvenu parfaitement dans les *Quatre saisons*, dans la *Bachanale du Louvre*, dans *Apollon et Daphné*, sa dernière œuvre où tout respire l'amour de la terre et de la nature affiné par l'esprit, chef-d'œuvre unique dans la peinture. Dans ces œuvres, toutes les formes, tous les plans sont en parfait accord et avec la couleur elle-même. L'esprit et le cœur s'unissent en un même langage harmonieux. Et combien l'épopée nous apparaît rude parfois tant elle chante haut son ivresse de la force agreste. Ainsi, au centre du tableau l'*Eté*, les mains de Ruth et Booz, particulièrement celles de Ruth sont si grandes et lourdes que l'on pourrait croire à une gageure. C'est au contraire le diapason extrême de la spirituelle portée *terrestre* du tableau. Il faut considérer également dans l'*Automne*, les esclaves portant l'immense grappe de la Terre Promise, la terre du vin nourricier,

celui dont Poussin, en gaillard normand, aimait à boire une bonne rasade. Et dans *Apollon et Daphné* les formes participent de la terre, en naissent et s'y confondent presque. Qu'on les étudie de près et l'on verra combien elles sont la conclusion de ses recherches et de ses sentiments les plus purs unis dans une même coulée puissante et sereine, si bien que ce tableau est à Poussin ce que le *Champ de blé aux corbeaux* est à l'âme de Van Gogh.

Il existe deux manières essentielles et positives d'étudier la peinture. L'une par la confrontation des œuvres entre elles et avec l'appui des documents écrits, nous avons nommé la critique érudite. Elle vise plus à identifier les œuvres et à étudier en elles les influences subies qu'à dissocier le tableau en soi. Elle a sa haute portée et l'histoire de l'art lui doit la majorité de ses trouvailles et de ses hypothèses.

En critique, il ne faut pas confondre imagination et sentiment. J'entends que la critique peut être portée à imaginer dans l'œuvre d'un maître des éléments qui ne s'y trouvent pas réellement, cette expression peut s'appeler la critique d'art littéraire. Par contre, l'une des recherches du critique doit être de retrouver la donnée sentimentale que reflète la plastique d'un maître, celle que les formes colorées enferment en elles, qui donne à ces formes une grande partie de leur importance et de leur signification. Cette expression doit être l'un des aboutissements du second mode de critique d'art que l'on puisse envisager, la critique morphologique.

La critique morphologique commence seulement. Il est naturel qu'elle se pratique maintenant, le domaine des documents étant presque entièrement épuisé ; l'évolution de la critique doit donc se porter vers d'autres recherches. La critique morphologique comble ce besoin. Elle a pour but de démembrer l'œuvre d'art, d'en étudier ses éléments plastiques car elle s'adresse non seulement au dessin mais à la couleur, à tout ce qui constitue une forme dans l'espace pictural ; elle recherche les rapports des formes entre elles. Cette critique ne vise pas directement à la découverte d'œuvres nouvelles, mais à approfondir le talent et le tempérament de l'artiste. Plus tard, quand bien des livres auront été écrits dans cet esprit on parviendra à émettre sur l'art des idées générales autrement précises que celles de l'esthétique actuelle.

La critique érudite et la critique morphologique se complètent, mais il semble bien difficile qu'un même homme puisse les manier l'une et l'autre, car elles indiquent des tempéraments différents.

GILLES DE LA TOURETTE.

Conservateur au Musée d'Art Moderne
de la Ville de Paris.

MOÏSE FRAPPANT LE ROCHER

LE tableau qu'un geste généreux de Mrs Pearson (1) vient de faire entrer au Musée du Louvre présente un autre intérêt que d'ajouter simplement une quarante-cinquième toile à celles traditionnellement attribuées à Poussin, magnifique collection commencée par les Rois de France et qui n'a cessé de s'accroître, puisque l'*Apollon et Daphné* a été acquis en 1869, l'*Inspiration du poète* en 1911, le *Triomphe de Pan*, légué par Paul Jamot, en 1939 (2). Ce *Moïse frappant le rocher* (3) d'une composition incontestablement Poussinesque, mais resté inachevé, laisse aux érudits le soin de déterminer, quand il aura subi l'importante restauration nécessaire, la part exacte de Poussin dans son exécution. Il appartient à une série non représentée au Louvre, où la taille des personnages et la mise en page se rapprochent des *Sept Sacrements* pour Chantelou (coll. Ellesmere), mais où l'esprit et le ton général sont d'une période beaucoup plus tardive, permettant de le comparer aux œuvres capitales retrouvées récemment. Le groupe de la Charité a la même suavité Racinienne que la *Rébecca* de la collection Anthony Blunt et l'*Annonciation* de la collection Christopher Norris, donnée par lui récemment à la National Gallery : « L'on dit que le cygne chante plus doucement lorsqu'il est voisin de sa mort (4) », dans l'inspiration sévère et grandiose qui est celle des chefs-d'œuvre de la dernière manière : « C'est le rameau d'or de Virgile que nul ne peut trouver ni cueillir s'il n'est conduit par la fatalité (5). » Poussin n'aurait-il écrit que ces deux phrases, elles lui font partager avec Delacroix le privilège d'être un vrai écrivain de la langue française.

Sept compositions sont attribuées à Poussin sur ce même sujet biblique nettement défini.

(1) La donatrice, anglaise par son mariage, uruguayenne de naissance, unit dans le même geste d'amitié ses deux patries. La collection Charles Pearson dispersée pour la plus grande partie à Berlin, par Cassirer, en 1927, comprenait quatre compositions de Poussin : *Bacchus et Erigone*, Musée de Stockholm, Grautoff 1, classé par Grautoff, Friedländer et Jamot dans la période pré-romaine ; *Renaud et Armide*, gravé par Chasteau (Andresen 409), que Friedländer a publié en 1914 (p. 115, repr. p. 180), qu'il classait, à ce moment comme « eventualisch original » et qui est généralement tenu maintenant pour une copie ancienne, meilleure que celle du Musée de Berlin ; la *Madone* de la collection Thyssen, publiée par Grautoff en 1932 (*Gazette des Beaux-Arts*, t. I, p. 335 et 336, repr. p. 338) et par W. Friedländer : *The drawings of N. P.*, p. 21, repr. fig. 6, et enfin le *Moïse* offert au Louvre. Acheté à la Galerie Barbazanges par M. Charles Pearson, il y avait été vu par Grautoff (Der Sammler 1921, Heft 51, p. 392) et revenait en 1924 de Minneapolis où l'Institute of Arts ne l'avait pas retenu, ce musée ayant acheté la même année *Moïse et les Filles de Jéthro*, qui semble maintenant devoir être enlevé à Poussin. Ces dernières indications m'ont été aimablement communiquées par Mrs Edward H. Sirich, assistante du directeur au Minneapolis Institute of Arts et par M. R. Kirk Askew de New-York.

(2) De récentes vérifications (*Arts* 1946 N° 70 p.1) semblent prouver que ce tableau est la réplique exécutée pour Chantelou, probablement beaucoup plus tardive que l'exemplaire qui se trouvait au Château de Richelieu. Réplique admirée en 1665 par le cavalier Bernin (*Gazette des Beaux-Arts*, août 1877, p. 174-175). Paul Jamot avait donné aussi au Louvre en 1920 un *Achille à Scyros* que Grautoff (Der Sammler 1921, Heft 51, p. 391-392) attribue en partie à Lemaire et que W. Friedländer, Thieme-Becker croit « nur Richtung P. s. ? ».

(3) Je tiens à remercier M. Pierre Dubaut qui m'a signalé ce tableau il y a un an et m'a ainsi permis de l'étudier.

(4) Lettre à Chantelou du 24 décembre 1657.

(5) Lettre à M. de Chambray du 1^{er} mars 1665.



POUSSIN. Moïse frappant le rocher.
CABINET DES DESSINS DU LOUVRE, PARIS.



POUSSIN. Moïse frappant le rocher.
ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, PARIS.



Poussin. Moïse frappant le rocher.

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS.



POUSSIN. Moïse frappant le rocher.



Moïse frappant le rocher. D'après Poussin. Gravure de Claude Stella. Musée de l'Ermitage, Leningrad.

POUSSIN. Moïse frappant le rocher. Gravure non signée, d'après Poussin (tableau perdu).



POUSSIN. Moïse frappant le rocher.
Gravure de Claudine Stella, d'après Poussin (tableau au Musée de l'Ermitage, Leningrad).

Il semble qu'on puisse écarter le tableau de la collection de Lord Harcourt (Grautoff 12), très dissemblable, Caravagesque, mais que la reproduction de Grautoff ne permet pas d'étudier (1) et le tableau publié par Hourticq (2) dont la composition est trop lâche pour ne pas être rapprochée avec beaucoup de vraisemblance de tableaux de la jeunesse de Le Brun étudiés par M. Anthony Blunt (3). Quant au tableau de la collection Dufourny (4), il ne semble pas non plus devoir être retenu ; le catalogue lui-même annonce que l'on doit à la vérité de déclarer que plusieurs artistes y reconnaissent la touche de Le Brun, de Jouvenet ou de Coypel. Mais il reste quatre compositions représentant, dans une inspiration qui se renouvelle à chaque fois, le *Frappement du rocher*, tour de force qui pouvait être accompli par celui que Jamot appelle « le plus intellectuel des grands peintres ».

Bellori (5) écrit : « Nous rapporterons ici l'histoire de l'« Eau dans le désert », envoyé à Giacomo Stella, peintre et son très tendre ami. » Ici suit la description exacte du tableau de l'Ermitage (6). Puis il écrit : « Il fit ensuite une autre de ces histoires pour M. de Gillier, avec une composition différente, et après tant d'inventions et si variées, il en imagina d'autres nouvelles, avec la plus grande abondance de figures. Par là, l'on voit l'inépuisable mine de son génie et avec quel soin il avait considéré les actions de la nature pour arriver à représenter les actions humaines. Moïse avec la verge..., » Ici suit la description de la gravure qu'Andresen (66) donne à Lepautre bien qu'elle ne soit pas signée (7). Ce tableau où presque tous les personnages ont les bras levés dans une supplication et une action de grâce dont la passion ne se retrouve pas dans d'autres tableaux de Poussin, mais seulement dans certains dessins, est malheureusement perdu.

Le tableau de la collection Ellesmere (8), non décrit par Bellori, semble antérieur aux deux précédents. Grautoff le date de 1639-1640, il le dit peint pour Chantelou et non pour M. de Gillier (erreur d'Andresen 63), cette erreur est aussi dans Smith (9). Décrit par Dubois de Saint-Gelais (10) ce *Moïse*, vendu avec la collection d'Orléans, entra dans la collection Brigewater en même temps que les *Sept Sacrements* pour Chantelou.

Le *Moïse* Pearson (11) renouvelle une quatrième fois le sujet. Le Louvre possède un dessin qui semble s'appliquer entièrement au tableau Ellesmere. Cependant le père reconnaissant (12) qui sur le tableau Ellesmere est un homme chevelu et barbu dans la force de l'âge, présente dans le dessin du Louvre l'attitude et les traits du vieillard agenouillé près de la Charité Pearson, vieillard qui se retrouve dans le *Cimon et Péro* (la Charité romaine), tableau perdu qui ne nous est plus connu que par la gravure de Pesne (13).

(1) Friedländer. *Thieme-Becker*, dit que c'est *Moïse changeant l'eau amère en eau douce* et non un *Frappement du rocher* et le juge « Poussinesk aber nicht sicher ».

(2) *La jeunesse de Poussin*, p. 165 et sq., repr. p. 167.

(3) *Burlington magazine*, 1944, p. 165 et sq., p. 186 et sq. En particulier, le *Serpent d'airain* du Musée de Bristol se rapproche étrangement du tableau publié par Hourticq.

(4) Ce tableau, qui n'est connu que par une gravure au trait, est reproduit, pl. n° 78, *Cabinet Dufourny*, 1819.

(5) Trad. Rémond, *Occident* 1903, p. 17.

(6) N° 1394, H. 1.22 x L. 1.92, Grautoff 139, Smith 28, Andresen 57.

(7) Grautoff II, p. 255, la donne à de Poilly.

(8) H. 0.97 x L. 1.33. Dans l'*Histoire de Moïse*, tapisseries des Gobelins portant les armes de Louis XIV, c'est cette composition qui a été choisie. Elle a pu être reproduite dans ce Bulletin grâce à la permission accordée par lord Ellesmere et à M. Stanley Cursiter, qui en a provisoirement la garde, en même temps que celle des *Sept sacrements*, au Musée d'Edimbourg, et qui m'a facilité l'étude de ces magnifiques tableaux.

(9) Félibien (Ed. de Trévoux, 1725) place le *Moïse* pour M. de Gillier entre l'*Enlèvement des Sabines* et les *Enfants de Falgès*, de 1637 (p. 24 et 25) et le *Moïse* pour Stella entre le *Ravissement de saint Paul* pour Scarron et les *Aveugles de Jéricho*, de 1650 (p. 60 et 61).

(10) *Description des tableaux du Palais-Royal*, Paris 1727, p. 329-331.

(11) H. 1.14 x L. 1.50.

(12) Smith (293) décrit sous le nom de *Grateful Father* un tableau représentant le groupe de la Charité du tableau Ellesmere. Ce fragment (20 x 17 inches) est passé en vente à Londres, Westminster Sale, le 4 juillet 1924.

(13) Andresen 309, Grautoff II, p. 257. M. Pérusiaux m'a aidé à retrouver cette gravure au Cabinet des Estampes. Le geste de Cimon et Péro se retrouve presque identique dans la mère et la fille de la *Manne*.



POUSSIN. La Crucifixion.
WADSWORTH ATHENEUM, HARTFORD, CONN., U.S.A.
By courtesy of the Wadsworth Atheneum.

Par contre le dessin de l'Ecole des Beaux-Arts (1) présente certaines caractéristiques ne se retrouvant que dans le tableau Pearson : la place du rocher et le mouvement des nuages, l'arbre à droite, la femme puisant dans une coupe (inversée) et l'homme à turban à gauche au-dessus du cheval, mais il reproduit l'attitude du *Moïse* dans le tableau Ellesmere et non celle du tableau Pearson (2). La méthode de Poussin est bien connue. Comment s'étonner que cette construction intellectuelle l'ait amené à des personnages interchangeable et dont la ressemblance ou l'identité ne peut même pas servir avec certitude à établir la chronologie des tableaux. Ce n'est pas parce que la même femme se trouve auprès du lit de Germanicus et dans la *Peste d'Azod* que nous avons l'assurance du rapprochement dans le temps de ces deux tableaux. Le *Céphale* de la National Gallery, qui regarde le portrait de Procris que lui tend un amour, est bien le même



La charité romaine.

Gravure de Pesne, d'après Poussin (tableau perdu).

CABINET DES ESTAMPES, PARIS.

homme que le *Tancrède* de l'Ermitage et l'*Endymion* de Détroit, cependant pourrait-on affirmer que ces tableaux, où s'accusent certaines différences de style, sont de la même époque ? Dans la *Crucifixion* du Wadsworth Atheneum, peint pour le président de Thou, en 1646 (Félibien, p. 55) la Vierge au visage levé et aux mains tendues est semblable dans sa maturité à la Vierge-enfant de l'*Annonciation* Norris datée de 1657, alors que c'est peut-être l'*Annonciation* de Chantilly dont la date se rapproche de la *Crucifixion*, les draperies de la Vierge rappelant celles de la *Madone* Pearson, datée par Grautoff de 1655, par Friedländer de 1635-1640 et qui est peut-être de la période intermédiaire. Aussi ce n'est pas la figure d'Adam surgissant au premier plan de la *Crucifixion* de 1646, rappelant le gisant à moitié soulevé à l'arrière-plan du

(1) N° 1.119, legs Louis Masson.

(2) M. Pierre du Colombier m'a fait remarquer, très justement, que le *Moïse* dans le tableau Pearson s'apparente étroitement au groupe d'Aristote et de Platon dans l'*Ecole d'Athènes*.



*Dans ce portrait, de sexe et d'âge différents
L'expression n'est pas parfaitement dépeinte ;
Fils et père, elle est simple, gentille, faite à temps
Non sans distinction, mais vive et sans contrainte.*

*Benigna, Patiens (teste Pauli) charitas
Non Emulator, non agendo perperant
Non irritatur, nec malum usquam cogitans
Inflatur, alius nec negat quæ sunt sua.*

La charité.

Gravure de L. Desplaces (xviii^e s.),
d'après une composition qu'il donne à Le Brun.

CABINET DES ESTAMPES, PARIS.

Moïse Pearson, ou la Madeleine et l'échanson de la *Fête chez Simon des Sacrements* Ellesmere pouvant être rapprochés de la Charité et du jeune homme agenouillé à gauche du Moïse Pearson, qui peuvent empêcher de dater ce tableau de dix ans plus tard.

Une autre raison postule pour une date tardive : l'état de santé de Poussin, expliquant qu'il ait pu laisser inachevé un tableau, alors que dans sa maturité il travaillait : « En attaquant sa toile par un bout et en la conduisant sagement et méthodiquement jusqu'au terme (1). » Les lettres des dix dernières années sont remplies de plaintes et on reste stupéfait de penser que l'homme qui écrivait le 2 août 1660 : « Je ne passe aucun jour sans douleur et le tremblement de mes membres augmente comme les ans. L'excès de la chaleur de la saison présente me bat en ruine et, partant, j'ai été contraint d'abandonner tout labeur et de mettre les couleurs et les pinceaux à part », avait encore peint l'année précédente *Orphée et Eurydice* dont l'exé-

(1) Jamot, *Art Quarterley*, Winter 1946, p. 21.

(2) « Das alle Warscheinlichkeit nach 1659 für Le Brun gemalt » (Grautoff I, p. 282). Mais peut-être ce tableau est-il considéré à tort comme celui exécuté pour Le Brun ? L'Inv. de Paillet, Papiers de Cotte B.N. Fr. 9447, Fol. 279, le décrit comme « Un paysage où il y a cinq figures sur le devant » et ne lui donne pas d'origine. M. Anthony Blunt, *J. of the Warb. Inst.* vol. 7, 1944, p. 157, le date de 1648-51.

(3) La question que le *Moïse Pearson* soit de la jeunesse de Le Brun ne semble pas se poser. Il existe bien

restés incomplets ? L'inspiration reste jusqu'à la fin : « Cependant que la tête se portera bien (quoique la servante soit débile) elle lui fera toujours observer les meilleurs et les plus excellentes parties de ce qu'elle fait profession » (lettre du 15 mars 1658 à Chantelou). Et puis ce cri, presque le dernier (1^{er} mars 1666) : « Il faut se faire entendre pendant que le poulx nous bat encore un peu. »

Thérèse BERTIN-MOUROT.



LE BRUN. Moïse frappant le rocher.

CABINET DES DESSINS DU LOUVRE, PARIS.

une gravure de Desplaces (1682-1739) reproduisant le groupe de la Charité Pearson sur un fond d'architecture, et qui porte la mention « Le Brun pinxit ». Mais la date tardive et les mœurs du temps ne permettent pas d'attacher d'importance à un indice aussi faible. Henry Jouin cite d'après le manuscrit de Nivelon, élève de Le Brun : « Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages », deux compositions de Le Brun sur le thème *Moïse frappant le rocher*. L'une, d'après Jouin, avait comme support le dessin du Louvre (n° 6.134) dont la faible exécution et la mollesse d'invention sont aux antipodes de l'équilibre savamment imbriqué du tableau Pearson. Quant à la deuxième composition « beaucoup différente du premier tableau », ce pourrait être celle publiée par Hourticq, dont les personnages sont empruntés à des tableaux de Poussin, mais dont la composition lâche ne peut lui être attribuée. (Voir Henry Jouin, *Charles Le Brun et les Arts sous Louis XIV*, 1889, p. 97 et 464).



GIRARDON. Tombeau du Cardinal de Richelieu.

ÉGLISE DE LA SORBONNE, PARIS.

Cf. Neurdein.

DEUX MARCHÉS INÉDITS POUR LE TOMBEAU DE RICHELIEU (1648-1650)

RICHELIEU mourut le 4 décembre 1642 et ce fut seulement le 17 août 1675, deux jours avant son propre décès, que la duchesse d'Aiguillon, nièce et héritière du cardinal, signa un premier contrat avec Girardon. Telles sont les circonstances connues qui aboutirent à la création de l'actuel mausolée de l'Eglise de la Sorbonne, dont une figure est si fidèlement inspirée d'un personnage de l'*Extrême Onction*, peinte par Poussin.

L'œuvre de Girardon, cependant, fut précédée de deux autres projets, qui durent recevoir un commencement d'exécution et semblent être demeurés ignorés jusqu'à ce jour.

Malgré les charges qu'entraînèrent pour elle le règlement et la liquidation de la succession du cardinal, Mme d'Aiguillon, durant les quelques trente années écoulées entre 1642 et 1675 ne s'était pas désintéressée du tombeau de son illustre parent, contrairement à ce que l'on a pensé. Les marchés que l'on publie ici prouvent même qu'elle s'en occupa activement à plusieurs reprises. Bien qu'aucun document graphique ne puisse être joint à ces textes, les faits qu'ils révèlent paraissent assez précis pour retenir l'attention et offrir un certain intérêt.

Par son testament, Richelieu demanda à être inhumé dans l'église de la Sorbonne et indiqua que sa sépulture devait être « en ladite église suivant le dessin qui en sera arrêté par ma nièce la duchesse d'Aiguillon et M. de Noyers » (1).

Des désaccords survenus entre les héritiers du Cardinal et « Messieurs de Sorbonne » retardèrent l'achèvement du sanctuaire.

Ils furent provisoirement réglés par une transaction signée le 18 décembre 1646. Au sujet du monument funéraire, l'acte déclare que Mme d'Aiguillon se réserve de faire ériger et construire aux dépens de ladite succession le tombeau dudit deffunct Seigneur Cardinal en tel lieu de ladite Eglise et de tel dessin et fabrique... qui lui plaira et qu'elle trouvera estre le plus honorable et digne de la mémoire dudit deffunct sieur Cardinal ».

A cet effet, un contrat avait été passé, entre autres, le 16 mars précédent entre « Mme Marye de Vignerod, duchesse d'Aiguillon, d'une part... et cappitaine Hierosme Sardy, gentilhomme itallien, demeurant en la ville de Carrare..., estant de present en ceste ville de Paris... », pour la fourniture de « marbres blancs... » destinés à un mausolée.

(1) La phrase du testament de Richelieu, à la suite d'une erreur de lecture de « du » au lieu de « le » et d'une mauvaise ponctuation par A. Franklin (*La Sorbonne*, Paris, 1875, p. 216), semble avoir provoqué certaines confusions. Aussi paraît-il utile de redonner le texte rétabli par M. Battifol (*Autour de Richelieu*, Paris, 1937, p. 134). [Richelieu demande que soient achevés ses projets] « ...l'Eglise de la Sorbonne, ornements et ameublements d'icelle, ma sépulture que je veux estre faite en ladite église suivant le dessin qui en sera arrêté par ma nièce la duchesse d'Aiguillon et M. de Noyers ; le collège de Sorbonne, suivant le dessin que j'en ay arrêté avec M. de Noyers et le sieur Mercier, architecte... »

Le texte de la convention, enregistrée par le notaire royal Vaultier, était accompagné, à l'origine, d'un « dessin et mémoire », tous deux établis par Jacques Le Mercier, l'architecte de la Sorbonne. Ces deux documents ont malheureusement disparu.

Leur perte, peut-être momentanée, est d'autant plus regrettable qu'ils décrivaient et donnaient l'aspect du monument projeté. Si sa composition générale demeure ainsi inconnue, il est facile de discerner à la lecture du texte préservé qu'il devait, notamment, comprendre, un piédestal accompagné de « quatre figures, chacune de quatre pieds et demi de hauteur et deux pieds de grosseur ». On peut également noter la mention de « trois blocs pour le priant, de mesme marbre blanc, suivant la mesure du modèle de M. Berthelot ».

Il ressort nettement de ce qui précède que le tombeau devait présenter une statue du cardinal en prières par Guillaume Berthelot. Le choix de ce dernier ne saurait surprendre en raison de son rôle exercé à la Sorbonne même ou au château de Richelieu, en Poitou.

Qu'advint-il par la suite, on ne peut le préciser. Une chose semble certaine, c'est que lors de la mort de Berthelot, le 30 juin 1648, le « priant » n'était pas encore taillé. Il est difficile d'en douter, car le 6 septembre 1650 « honorable Symon Guillain, sculpteur ordinaire du Roy », promettait, à son tour, à la duchesse d'Aiguillon « de faire et parfaire... tous et chacun les ouvrages du tombeau de Mgr le Cardinal Duc ». Le marché était passé moyennant la « somme de soixante-quinze mille livres ». Des clauses complémentaires relatives aux paiements furent encore stipulées le 29 décembre suivant (1).

S'agissait-il de la mise en œuvre du projet de Le Mercier confié à Berthelot ? Doit-on supposer que Simon Guillain, qui avait été le collaborateur de Berthelot à la Sorbonne et ailleurs, se soit proposé de reprendre ou d'achever la tâche du sculpteur disparu ? On peut en douter (2).

Sans que l'on puisse avancer une affirmation, on imagine plus volontiers que Guillain, composa, à son tour, un autre modèle. En tous les cas un contrat qui donnait une description, avait été signé par l'artiste, le 10 octobre 1649. Mais ce dernier acte ayant été passé « souz les signatures privées des parties », la minute n'en fut pas déposée chez un notaire » et l'on ne peut suivre sa trace.

Simon Guillain, qui vécut jusqu'en 1658, commença-t-il et acheva-t-il son ouvrage ? Dans ce cas pourquoi ne fut-il pas agréé ? Sinon, quelle raison provoqua l'abandon de la commande ou la rupture du marché ? Autant de questions auxquelles une découverte d'archives apportera, éventuellement, des réponses.

Pour l'instant, il faut se borner à mentionner qu'au cours de son voyage en France durant l'année 1665, le Bernin visita l'église de la Sorbonne en compagnie de la duchesse d'Aiguillon qui « souhaitait avoir son avis sur la sépulture de M. le cardinal de Richelieu » (3). Pendant la visite, rapporte Chantelou « on a discoursu

(1) On trouve encore dans le même minutier un *Devis des Ouvrages de menuiserie qu'il convient de faire de neuf en la sacristie de l'église neuve de Messieurs de la Sorbonne à Paris*, par Adrien Le Paultre, maître menuisier, moyennant 3,700 livres, le 7 août 1646 ; les dessins demeurèrent aux mains de Le Paultre. Le 15 juillet 1647 fut signé le *Devis des ouvrages de marbre et de bronze tant d'architecture que de sculpture qu'il convient de faire pour construire le rétable du grand autel de l'église de Sorbonne*. Le travail devait être exécuté « suivant l'ordre et mesure du dessin du sieur Le Mercier. » L'entrepreneur était Pierre Biart, sculpteur ordinaire du Roi, qui s'obligeait à faire et parfaire les ouvrages « dans deux ans prochains sous la conduite et visitation dudit sieur Le Mercier » pour la somme de 33,000 livres.

(2) *Les Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale* (Paris, 1854, t. I, p. 189 et suiv.) énumèrent longuement les travaux de Simon Guillain à l'église de la Sorbonne « tant au dedans qu'au dehors », mais ne disent pas qu'il fut chargé de l'exécution du tombeau de Richelieu.

(3) Edit. L. Lalanne, Paris, 1885, p. 216 (et non 186), cité en partie par Mlle Sainte-Beuve, *A propos d'un marché pour le tombeau de Richelieu* (1675). *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1926, p. 150.



POUSSIN. L'Extrême-Onction.
COLL. EARL OF ELLESMERE.



L'Extrême-Onction.

Gravure non signée, d'après Poussin (tableau dans la coll. Duke of Rutland).

CABINET DES ESTAMPES, PARIS.

longtemps sur le lieu et la façon de la sépulture. Le Cavalier a dit qu'il avait fait un dessin pour la placer sous la coupe de l'Eglise. Mme d'Aiguillon a réparti que l'intention de S.E. avait toujours été de se faire mettre en une action de s'offrir à Dieu, et non pas en priant qui est une manière trop ordinaire... ». Cette réponse de la duchesse d'Aiguillon, en 1665, qui apparaît en contradiction avec le texte du marché de 1646, rédigé pourtant à son instigation, donne à réfléchir et laisse éventuellement entrevoir les raisons de la mise à l'écart des effigies du Cardinal commandées en 1646 et 1649.

Roger-Armand WEIGERT.

Bibliothécaire au Cabinet des Estampes.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

ACQUISITION DE MARBRES POUR LE TOMBEAU DE RICHELIEU

(16 mars 1646) (1)

Furent presens... Madame Marye de Vignerod, duchesse d'Aiguillon..., d'une part, et cappitaine Hierosme Sardy, gentilhomme itallien, demeurant en la ville de Carrare proche de Gennes, estant de présent en ceste ville de Paris, logé rue Callendre, en la maison ou pend pour enseigne le Pantalon, par.se de Saint Germain le Vieil, d'autre part, entre lesquelles parties a esté fait et accordé le marché qui ensuit :

C'est assavoir que le dit S^r Hierosme Sardy a promis et promêt de fournir, envoyer et faire conduire dudit Carrare jusques en la ville de Rouen, le nombre de mille a douze cent pieds cubes de marbres blancs du pulvache de Carrare pour faire statues et architecture des grandeurs, largeurs et haulteurs mentionnées au dessein et mémoire qui en a esté fait par le S^r Le Mercier, premier architecte du Roy, compris un grand bloc de sept piedz de longueur sur cinq piedz de haulteur et trois et demy de largeur, suivant le dessein et mémoire signé du dit Sr Le Mercier, paraphé des parties et annexé à la minutte des présentes.

MARBRES POUR LE PIÉDESTAL (2)

- 1^o pour 4 figures chacune de 4 pieds $1/2$ de haulteur et 2 pieds de grosseur.
- 4 cartiers de 9 pieds de longueur chacun sur 3 p. $1/2$ de largeur et de 9 poudes de hauteur.
- 4 autres cartiers de même hauteur de 9 poudes sur 4 p. $1/2$ de longueur et 2 p. de largeur chacun.
- 1 cartier de 4 pieds de largeur et de 3 p. $3/4$ sur 3 p.
- 1 autre cartier de 4 p. de largeur et de 3 p. $1/4$ sur 2 p. $1/4$.
- 2 cartiers de 7 p. de longueur et de 3 p. $1/4$ sur 1 p.

Pour architecture hors dudit tombeau

5 cartiers, etc.

Toutes les mesures ci-dessus plut tot 3 ou 4 poudes plus pour chacune mesure que moins. Plus 3 blocs pour le priant de même marbre blanc de Carrare suivant la mesure du modèle de Monsieur Bertelot.

GIROLAMO SARTI

LE MERCIER

MARCHÉ POUR LE TOMBEAU DU CARDINAL DE RICHELIEU

PAR SIMON GUILLAIN (6 septembre 1650) (3)

Par devant les notaires... honorable homme Simon Guillain, sculpteur ordinaire du Roy, dem^t à Paris, au Marais du temple, proche le Calvaire par.se S. Gervais..., a promis a... la duchesse d'Aiguillon... de faire et parfaire bien et donnant aux dires d'expers... tous et chacuns les ouvrages du tombeau de Mgr le Cardinal Duc dans l'esglise de Sorbonne à Paris, suivant et au désir du marché et devis qui en a esté fait soulz les signatures privées des parties, le dixiesme jour d'octobre MVIC quarante neuf, de rendre le tout fait et parfait dans le temps et aux clauses, charges et conditions y contenues (3)... moyennant la somme de soixante quinze mil livres... laquelle somme mad.^e duchesse a promis de faire payer dans lesdits termes.

(1) Archives nationales, Minutier central, fond CXII, reg. 47.

(2) Feuille annexé au contrat ci-dessus.

(3) Archives nationales, Minutier central, fond CXII, reg. 56.



Auguste et Cléopâtre.

Lithographie de F. Piloty, d'après un dessin de Poussin.

CABINET DES ESTAMPES, PARIS.

NOTES ET DOCUMENTS

LE DESSIN D'APRÈS L'ANTIQUE reproduit à la page de titre est au Musée Condé, Chantilly. Du sang de Méduse, victime de Neptune et de la vengeance de Minerve, naquit Pégase qui fit jaillir la fontaine d'Hippocrène, consacrée à Apollon et aux Muses. Ce symbole a semblé convenir à Poussin qui, par deux fois, a représenté le poète et l'Inspiration, et qui, après Raphaël, n'a pas craint de refaire un *Parnasse*.

UNE LITHOGRAPHIE D'APRÈS UN DESSIN DE POUSSIN. En 1938, M. Anthony Blunt a publié dans *Apollo*, t. XXVII, p. 197 un tableau qu'il a identifié comme étant *Auguste et Cléopâtre* de Poussin. Malgré de nombreuses différences, la lithographie de F. Piloty (1) semble se rapporter

(1) Est. Ac. 8.e., t. IV, Strixner et Piloty, œuvres lithographiées, *Choix de dessins d'ap. les grands maîtres de toutes les écoles, tiré des musées de S. M. le Roi de Bavière*, 1808-1815, n° LXVI², « Die Königin Saba ihre Gaben darbringend ».

à cette importante composition. On y retrouve l'estrade à droite et le temple du fond à gauche avec son ornement en hauteur (statue au lieu d'obélisque), la couronne en pointes de la Reine, et, surtout, l'attitude de Cléopâtre et de sa première suivante.

ROBERT DE COTTE, RICHARDSON PÈRE ET FILS ET CHARLES DE BROSSES, A PROPOS DE LA *Rébecca* POUR POINTEL ET DE CELLE DE POZZO. Dès 1860, Villot signalait que Poussin avait fait deux versions différentes du récit biblique, le tableau du Louvre (n° 415 de son catalogue) et un autre vu par Richardson dans la coll. Pozzo : « Rébecca qui donne de l'eau au messager, divinement bien exécutée » (*Traité de la peinture*, t. II, p. 311) ; il signalait aussi qu'un manuscrit « conservé à la Bibl. Imp. parmi les papiers de Cotte confirme la présence de cette œuvre dans le cabinet du cavalier ». Le tableau du Louvre, pour Pointel 1648, représente Eliézer offrant les bijoux (Gen. XXIV, 22, 23) et Félibien nous apprend pourquoi il a été composé (1). Peu de temps avant la guerre, M. Anthony Blunt retrouvait un tableau qui semble bien être celui de Pozzo (2) et qui représente l'accomplissement de la prière d'Eliézer au « Seigneur Dieu d'Abraham » (Gen. XXIV, 14) : « Par là je connaîtrai que vous avez usé de bonté envers mon maître. » Rébecca abaissant sa cruche lui donne à boire. Le caractère religieux beaucoup plus marqué de cette composition incite à la rapprocher de l'*Annonciation* et des tableaux mystérieux de la dernière période. En comparant le témoignage de trois voyageurs en 1689, 1722 et 1739 sur les tableaux de Poussin se trouvant à Rome on peut affirmer que, jusqu'à cette dernière date, il y avait, à côté des *Sept Sacrements* peints pour Pozzo, une *Rébecca* de qualité exceptionnelle et différente de celle du cabinet du Roi.

Le premier est celui de Robert de Cotte, dans son *Mémoire* sur les tableaux de Pozzo (3). En 1689 (4), à côté des *Sept Sacrements*, il y avait d'autres toiles qui semblent être celles que nous connaissons : le *Renaud* de la coll. Harrach (5), le *Pyrame* et *Thisbé* du Musée de Francfort, les petits paysages dont deux appartiennent à Sir Georges Leon (6), *Mars* et *Vénus* du Musée de Boston (7), *Aurore* et *Céphale* de la National Gallery (8), enfin un *Autoportrait* et une *Sainte Catherine* qui se révélèrent peut-être un jour comme étant les tableaux des coll. Bute et Cook. Quant à la « *Rébecca* du Poussin » l'appréciation « mais belle » de Robert de Cotte (9) a d'autant plus de valeur qu'il semble impossible que l'architecte de Louis XIV (10) ait ignoré le célèbre tableau qui se trouvait en France depuis quarante ans. En manifestant son admiration n'aurait-il pas noté que cette *Rébecca* était la même que celle du Roi ?

(1) Félibien, p. 59. Il le décrit longuement p. 100 et sq. Pointel avait demandé un tableau « de plusieurs filles en lequel on pût remarquer différentes beautés » en imitation d'un tableau du Guide. Dès 1683, cette *Rébecca* faisait partie de la coll. de Louis XIV (Inv. de Le Brun, n° 167).

(2) Exposé « Art Français du XVII^e siècle », Bristol 1938 et Courtauld Institute, avril 1947, avec des Poussin du Dulwich College. Il en existe un dessin, Musée du Louvre, n° 1163, légué en 1881 par Gatteaux qui semble y avoir attaché de l'importance car il en avait fait exécuter une lithographie à la plume (Mlle Balze) donnée par lui en 1879 au Cab. des Est. (Da 17, p. 36).⁴ Le tableau a été publié par W. Friedländer *The drawings of N.P.* 1939, p. 4, repr. fig. 3, avant sa restauration, et le dessin p. 74, A 1 : « drawings based on original compositions of Poussin ». Voir aussi Blunt *Beaux-Arts* 1938, n° 308 et la notice qui l'accompagnait à l'Exp. du Courtauld Institute 1947. Douglas Lord, *Amour de l'Art*, 1938, p. 394, le conteste.

(3) Philippe de Chennevières-Pointel qui l'a publié dans : « Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France », 1854, t. II, p. 152, le croit d'une main italienne, et Pierre Marcel dans son « Inventaire des papiers de Robert de Cotte », Paris 1906, n° 588, n'ose pas affirmer qu'il soit de sa main. Cependant une étude attentive du « Mémoire du chevalier du Puis » (B.N. Ms. Fr. 9447, fol. 210) comparé au « Voyage en Italie » (B.N. Ms. Fr. 14663 et 14664) permet de constater que l'écriture du t. II (est-ce l'influence du voyage ou d'un changement de plume ?) se modifie sensiblement et se rapproche tout à fait de celle du « Mémoire ». Ce mot lui-même est écrit de façon identique au folio 140, Ms. 14664, et au fol. 210, Ms. 9447, dans la ligne de titre. Je remercie M. Roger-Armand Weigert qui m'a guidée dans mes recherches. Aussi M. Pierre du Colombier qui a bien voulu me signaler que dans Emile Magne, *N.P.*, 1928, p. 115, se trouve une reproduction (incomplète) de ce « Mémoire » dont il est dit simplement qu'il avait été « conservé par Robert de Cotte ».

(4) Bien que M. Pierre Marcel, *op. cit.*, dans sa préface p. XXIV parle du voyage en Italie comme ayant eu lieu « en 1690 probablement » on trouve au fol. 18 du récit manuscrit (Fr. 14664) cette phrase : « je partis de Rome le 6 décembre 1689 sur les dix heures du matin. »

(5) La description semble bien s'y appliquer.

(6) Anthony Blunt, *Two newly discovered landscapes by N.P.* Burl. Mag., August, 1945, p. 186.

(7) Ou serait-ce le tableau du Louvre, contesté par Grautoff et Jamot, et qui dès 1709-1710 se trouvait dans le Cabinet des tableaux à Versailles ?

(8) M. Martin Davies acceptera-t-il cette hypothèse ? Bellori (p. 444) décrit le sujet du dessin du British Museum et non celui du tableau de la National Gallery.

(9) *Rébecca*, une *Samaritaine* (perdue), *Renaud* et *Mars* et *Vénus* sont marqués d'un astérisque qui ne correspond pas à des notes. Serait-ce à la beauté des tableaux ?

(10) Il était depuis 1687 membre de l'Académie d'Architecture. L'inventaire Paillet qui se trouve dans ses papiers contient : *Rébecca au puits avec les serviteurs d'Abraham*, hauteur 3 pieds 7 pouces, largeur 6 pieds (Fr. 9447, fol. 138).



POUSSIN. Eliézer et Rébecca.
COLL. ANTHONY BLUNT, LONDRES.
By courtesy of Mr A. Blunt.

Le second témoignage est celui de Richardson. Il a vu chez le « Cav. del Pozzo » : *Notre Seigneur donnant les clés, le Paysage au serpent, Bacchus et Ariane, Rébecca, la Femme qui se lave les pieds* (1), les *Funérailles de Phocion*, les *Sacrements* et la copie des *Noces Aldobrandines*. En comparant les deux éditions, Londres, 1722 (2) et Amsterdam, 1728, une observation s'impose qui éclaire un point au premier abord obscur. En 1722 Richardson note « Rachel giving the Messengers water. Divine ; My Father has the Drawing, Slight ; and a more perfect one of one of the Maids. » En 1728, son admiration reste la même : « divinement bien exécutée », mais il ajoute en note : « L'estampe en est gravée par Rousselet », et Rachel est devenue Rébecca. Or, Rousselet a gravé le tableau où Elzézer offre des présents (Andresen 12), mais c'est Cossin qui a gravé celui où Rébecca donne à boire (Andresen 19). Si Richardson Fils a pu faire cette confusion, c'est parce que, pendant son séjour en France, il avait bien vu des tableaux de Poussin au Louvre et chez le Régent (la liste en tête de l'Ed. de 1722 correspond au texte) mais, pour une raison qu'il ne spécifie pas, il n'avait pas été à Versailles et n'avait donc pu voir la *Rébecca* du Roi. En rentrant en Angleterre, une confusion a dû se produire d'autant plus facilement dans son esprit que Richardson Père avait un dessin du tableau où le messager offre des présents (3). Ensuite le père ou le fils a trouvé la gravure de Rousselet dont il n'est pas question dans l'Ed. de 1722. Elle leur a révélé que le tableau représentait Rébecca et non Rachel, et ils oublièrent l'un et l'autre le témoignage formel du fils, qu'ils avaient ensemble publié : « giving the messengers water » (1722), « qui donne de l'eau au messager » (1728). Mais ce témoignage reste : la *Rébecca* vue par Richardson Fils ne pouvait pas être semblable à celle du Roi.

Le troisième voyageur est le Président de Brosses (4). Au Palais Pamphile dont, par deux fois, il fait une description pompeuse (5), il a vu : « Trois fameux paysages du Poussin, savoir : l'Enterrement, l'Homme poursuivi par un serpent, la Femme appuyant son visage sur sa main, Rébecca et Elzézer, Le pouvoir des clefs remis à Saint Pierre, les Sept Sacrements, le Triomphe de Bacchus et d'Ariane » (t. II, p. 455 et 456). Aux tableaux vus par Richardson Fils, il ne manque que les *Noces Aldobrandines*. Sur le tableau de *Rébecca*, le Président de Brosses écrit : « parfaitement beau ». Grand admirateur de Poussin, dont il parle en connaisseur dans ses lettres, pas plus que Robert de Cotte, il ne pouvait ignorer le célèbre tableau du Roi (6).

LES TROIS PAYSAGES POUR PASSART, POINTEL ET CERISIER. Une autre observation s'impose en étudiant les textes de Richardson et du Président de Brosses. Trois paysages célèbres ont été décrits en 1722 et en 1739 comme étant à côté des *Sept Sacrements*, à Rome, alors qu'ils avaient été envoyés en France en 1648-1650. M. Ellis K. Waterhouse (Burl. Mag., March 1939, p. 103) a déjà fait la remarque qu'il était peu probable que la coll. Pozzo se soit enrichie après la mort du protecteur de Poussin et que ses héritiers aient fait revenir des tableaux en Italie. Dans cet article sur un second exemplaire de l'*Homme au serpent*, il cite Diderot, 1767, qui semble avoir vu le tableau en France. Deux exemplaires de la *Femme qui se lave les pieds* ont été retrouvés aussi depuis vingt-cinq ans, et un second *Phocion* va être exposé par M. Anthony Blunt à Londres. Ne semble-t-il pas raisonnable de croire comme Richardson : « Tis not unusual for a

(1) « A Fine Landskip, in it a Woman sitting, her Chin upon her Hand, her Elbow supported on her knee ; a Child asleep, and another Woman pointing to something ». Chennévières-Pointel, *op. cit.*, p. 150, croit que c'est l'exemplaire acheté par Reiset (qui est à Chantilly).

(2) Dans cette édition se trouve aussi, p. 1 (ce qui semble avoir échappé à M. J. H. Johnstone, Burl. Mag., sept. 1919, p. 91) : « Rotterdam, Monsieur Flinck's collection... two of Poussin, one of which is exceeding fine, the Sacrifice to the golden Calf, much larger than a Half length longways ». Cette description ne semble pas pouvoir s'appliquer au tableau entré récemment à la National Gallery, Londres, mais à celui publié en 1919.

(3) Ce dessin vient d'être vendu à Londres. Représentant la composition du Louvre, il porte au verso une inscription de l'écriture de Richardson Père indiquant que le tableau est dans la coll. du Cavalier del Pozzo à Rome.

(4) *Lettres sur l'Italie*, 1739. Le « Catalogue alphabétique des principales peintures et sculptures de Rome » qui forme la lettre LIII, « A. M. de Quintin », ne figure ni dans la 1^{re} éd. (An VII) ni dans les suivantes (Colomb et Babou) et a été publié pour la première fois en 1931, Ed. Yvonne Bézard, d'après le manuscrit appartenant à la famille de Brosses. (Une copie est à la Bibl. Nat. Fr. 14665). Ni la thèse de Mamet (Lille, 1874), ni celle de Giuseppe de Socio (Bezançon, 1923) ne le mentionne. Je remercie M. Jean Longuon qui a facilité mes recherches à la Bibliothèque de l'Institut.

(5) Lettre XLI, t. II, p. 106 et 120, Ed. de 1931. Il serait facile, par ces descriptions mêmes, de découvrir si de Brosses ne s'est pas trompé en mettant les tableaux Pozzo au Palais Pamphile. Il le voit « orné de fleurs de lys et de têtes de coq » (p. 106). C'est là qu'il admire les « *Sept Sacrements* du Poussin aussi bons ou meilleurs que ceux de M. le Régent ». L'auteur de la note p. 108 croit que ce sont des « copies sans importance » et ignore évidemment qu'il y avait deux séries : Pozzo et Chantelou.

(6) Puisque la *Sainte Thérèse* du Bernin figure dans ce Bulletin, il est curieux de citer le jugement du Pr. de Brosses : « Ravissant et merveilleux au dernier point. Composition pleine d'esprit et de finesse mais trop libre. L'amour divin doit être sculpté avec plus de modestie. Il tient ici un peu trop à l'humanité. » *Catalogue*, p. 478 du t. II. Dans la lettre XXXIX se trouve une description plus libre.



Le paysage au serpent. Gravure de Bandet.
CABINET DES ESTAMPES, PARIS.



La femme qui se lave les pieds. Gravure anonyme.
CABINET DES ESTAMPES, PARIS.



POUSSIN. Endymion.
DETROIT INSTITUTE OF ARTS, DETROIT (U.S.A.).
By courtesy of the Detroit Institute of Arts.

master to repeat his works : Poussin may perhaps have done it in these instances, as well as in some others. » (Ed. de 1722, p. 188). Les deux gravures reproduites ici donnent la tête d'homme qui manque à l'exemplaire de Chantilly de *La Femme qui se lave les pieds*, et les petits personnages décrits par Fénelon, Dialogue LIII, qui dans *L'homme au serpent* Magnin ont disparu, et dans l'exemplaire de ce tableau trouvé par M. Waterhouse : « are now almost lost beneath the grime » (p. 103). Le dessin du Louvre (n° 1170, Legs Gatteaux) est différent quant aux personnages secondaires.

ENDYMION CONTEMPLANT LA LUNE. Le *Dictionnaire de la Fable*, de Chompré (Paris 1753) signale qu'Epiménide est quelquefois confondu avec Endymion. Dans les deux articles que M. Walter Friedländer a consacrés à l'étude iconographique de plusieurs tableaux de Poussin (*Gazette des Beaux Arts*, Octobre 1942 et January 1943), il pose lui-même une question. Alors qu'il a trouvé une explication parfaitement claire de *Mars et Vénus*, *Vénus et Adonis* et des deux *Roi Midas*, M. Friedländer écrit, à propos de l'admirable tableau du Musée de Detroit (1) : « It seems rather difficult to say from which source Poussin derived the story in this form » (p. 27), et il signale la conception inusitée de cette représentation qui ne correspond pas « to the antique feeling ». Bien que l'Inventaire du Cardinal Mazarin (1661) mentionne un *Endymion avec le char du Soleil*, il aurait été beau de trouver un texte se rapportant à Epiménide et permettant de relier Poussin à la Sagesse Antique. Diogène Laërce (I. 10) donne pour cause au long sommeil d'Epiménide (qui le mit en rapports avec les dieux) la recherche d'un mouton ; et la *Real Encyclopædie* de Pauly-Wissowa le place entre *Ἀΐς* und *Νῆς*, dont le Tartare est sorti, ce qui pourrait correspondre à la composition de Poussin. Cependant M. Jean Bérard a bien voulu me mettre en garde contre « une fausse belle piste », et rien dans la thèse de H. Demoulin (*Epiménide de Crète*, Liège 1901) ne permet de trouver un lien certain entre ce thème et l'inspiration de Poussin. Il y a une autre façon d'expliquer que le visage du pâtre agenouillé devant Séléné rappelle le poète du tableau du Louvre. M. Ernst Gombrich (*Burl. Mag.*, February 1944) a ouvert des perspectives nouvelles sur les sources de Poussin en rapprochant l'*Orion aveuglé par Diane* (Metropolitan Museum, New-York) d'un texte de la *Mythologie de Natale Conti* (2). N'est-ce pas aussi la meilleure façon de comprendre le tableau de Detroit que de le rapprocher du texte de Conti : « De Endymione ». « Sic illa quæ dicta sunt de Endymione ad perpetuum ejus viri memoriam ab antiquis poetis fuerunt ficta qui vero magis historice rem explicarunt, dicunt Endymione dictum fuisse in eo monte perpetuo dormire, et a Luna amari, quia cum dormiret per diem, per noctem, quo tempore feræ exire solent de suis latebris, ad Lunæ lumen venaretur : neque unquam per diem videbatur. Alii dicunt primum Endymionem rerum sublimium speculationem invenisse, cui rei fabule locum dedit Luna ob tam varias luminis formas et mutationes, cum de illa precipue cognoscenda esset sollicitus ; qui cum noctu his considerationibus esset intentus, somno non fruebatur, ad dormiebat per diem. Hic prior, ut testatur Lucianus in Astrologia, Lunæ rationem mortalibus ostendit, sicuti Phaeton deprehendit solis cursum : quæ causa extitit cur Luna illum amasse dicta sit, ut testatur Plinius in libro secundo. » (*Natalis Comitis Mythologia*, Lib. IV, Cap. VIII, Gabriel Carterius 1596) (3).

LA REPRÉSENTATION DU SAINT-ESPRIT DANS LES *Annonciations* DE POUSSIN. Une dernière remarque avant de clore ce Premier cahier. La savante étude de M. Lucien Rudrauf sur la « dynamoplastique » de l'*Annonciation* (Paris, 1943, avec 150 ill.) qui semble épuiser toutes les formes de ce thème, mais où celle de la National Gallery, nouvellement découverte, n'est pas étudiée, suggère la réflexion suivante. Si, dans la première version, celle de Chantilly, la colombe vient se poser sur le doigt de l'Ange (audace qui a dû paraître sacrilège aux graveurs

(1) Hest reproduit ici grâce à M. E. P. Richardson, Director of the Detroit Institute of Arts qui a bien voulu, si aimablement, m'aider dans les publications Jamot.

(2) M. Anthony Blunt dans son article sur « The heroic and the ideal landscape in the work of Nicolas Poussin » (*Journal of the Warburg Institute*, vol. VII, 1944) se sert d'autres textes de Conti pour expliquer la *Naissance de Bacchus* (Fogg Museum Boston). A propos de l'*Orion*, il écrit : « Poussin, therefore, is not here presenting a traditional myth, but is alluding to an esoteric version of the story which converts it into an allegory of a natural phenomenon. The painting is in fact a philosophical meditation on this phenomenon, expressed through the symbols of the classical poets » (p. 165).

(3) « Ce sont toutes fables, qui ont néanmoins quelque eschantillon de vérité : car Plinie écrit que Endymion fut le premier qui remarqua par le menu la nature de la Lune et la diversité de ses mouvements : et pource fut fait être ravy de son amour. Alexandre Aphrodysée en ses Problèmes écrit pareillement que Endymion fut homme fort studieux du cours et mouvement des choses célestes et parcequ'il dormait le jour et veillait la nuit, pour observer les aspects divers de la Lune, il fut dit avoir pris son plaisir avec la Lune, et avoir dormy un sommeil merveilleux, finalement avoir appris d'elle : comme vray Philosophie, la cognoissance et résolution de telles causes. On l'a fait aussi estre pasteur, pource qu'il contemplait es lieux solitaires et hautes montagnes le mouvement de la Lune. » Vincent Cartari, *Les images des dieux des anciens*, traduites en françois et augmentées par Antoine du Verdier, Seigneur de Vauprinas, Tournon MDCVI.

de l'époque puisqu'ils n'ont pas osé la reproduire) (1), dans celle de Londres, la colombe aux ailes ouvertes, debout et presque de face, se dessinant sur un cercle lumineux où elle forme trois zones sensiblement égales (2) semble une invention propre à Poussin. Peut-être a-t-il voulu ainsi représenter, avec le réalisme propre à son génie « Virtus Altissimi obumbrabit tibi », les trois angles symboliques, le Dieu triple en Un, dans le cercle de lumière qui vient effleurer la tête de la Vierge prononçant son *Fiat*.

T. B.-M.

Depuis le début de la guerre, d'importantes études ont été publiées en langue anglaise sur Poussin. Nous croyons utile de les signaler ici :

Walter FRIEDLÄNDER. *America's first Poussin show*. Art News, March 9, 1940.

Walter FRIEDLÄNDER. « *Venus and Adonis* », by Nicolas Poussin. Bull. of the Smith College Museum of Art. Northampton, Massachusetts, June 1940.

C. C. CUNNINGHAM. *Poussin's « Mars and Venus »*. Bull. of the Museum of Fine Arts, Boston, August 1940.

Walter FRIEDLÄNDER. *Iconographical Studies of Poussin's works in American public collections*. Gazette des Beaux-Arts, October 1942 et January 1943.

Anthony BLUNT. *The heroic and the ideal landscapes in the work of Nicolas Poussin*. Journal of the Warburg and Courtauld Institute, Vol. VII, 1944.

E. H. GOMBRICH. *The subject of Poussin's Orion*. Burlington Magazine, February, 1944.

Anthony BLUNT. *The early works of Charles Le Brun*. Burlington Magazine, July et August 1944.

Anthony BLUNT. *Two newly discovered landscapes by Nicolas Poussin*. Burlington Magazine, August 1945.

Denis MAHON. *Nicolas Poussin and Venetian painting, a new connexion*. Burlington Magazine, January et February 1946.

Martin DAVIES. *French School*. National Gallery Catalogues. London, 1946.

Anthony BLUNT. *French XVIIth Century painting*. Burlington Magazine, August 1946. Il signale le Catalogue de l'Exposition *French Painting of the time of Louis XIII and Louis XIV*, Wildenstein, New-York, 1946, avec une introduction de Charles STERLING : *Summary of French painting under Louis XIII*, et de Walter FRIEDLÄNDER : *Discourse on the Grande Manière*.

Richard B. K. McLANATHAN. *Achilles on Skyros, by Nicolas Poussin*. Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston, February 1947.

Le Catalogue de l'Exposition *French Painting of the XVIIth Century*, June-July 1947, Wildenstein, Londres, nous parvient trop tard pour qu'il soit tenu compte dans ce Bulletin des observations de Mr. A. Blunt sur *Phocion, Aurore et Céphale* et l'*Autoportrait* de Hovingham.

(1) Nous devons à l'aimable permission de Mlle Damiron, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, de pouvoir signaler ici que dans la coll. du Comte de Vence (Ms 265, Œuvre du Poussin, fol. 15) se trouvait, semble-t-il, (et en 3 exemplaires) la gravure de l'*Annonciation* par Pietro del Po, reproduite dans l'article de M. Anthony Blunt, puisqu'elle est décrite comme différente de celle d'Edelinck et de Couvay, comme étant sans signature, et : petite pièce en hauteur.

(2) Poussin l'a peinte de même dans le *Baptême du Christ* du Musée de Philadelphie.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 5 DÉCEMBRE 1947
SOUS LA DIRECTION
DE GEORGES JADELOT
PAR L'IMPRIMERIE D'ART G. BOUAN
PARIS

Dépôt Légal :
4^e trimestre 1947.
N^o 24.





FL - 14-1-75

ND
553
P8S6

Société Poussin
Bulletin

Cahier 1

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

